CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 272
FEBRERO 1973

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

272

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 272 (FEBRERO 1973)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de JEAN THIERCELIN.



ARTE Y PENSAMIENTO

MAYORIA DE EDAD DEL TEATRO INDEPENDIENTE ARGENTINO

Una de las condiciones que debe reunir un buen teatro es que debe hallarse penetrado del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones está destinado a expresar sobre las tablas.

Estas palabras de Juan Bautista Alberdi, destacado político argentino de la primera mitad del siglo XIX, podrían constituir el lema de cualquier movimiento teatral importante en la actualidad, y por eso las he traído a estas notas sobre el teatro independiente argentino, que constituye, sin duda alguna, uno de los movimientos teatrales de mayor interés y trascendencia que se han producido en el mundo en los últimos cincuenta años y el más importante de nuestro continente.

En la Argentina, país de profunda tradición teatral, se inicia desde 1789 una expresión teatral autóctona con el estreno de *Siripo,* de Manuel José Labardem, que continúa a través de todo el siglo XIX, culminando a fines del mismo en un auge que corre parejas con la creciente inmigración y que se manifiesta en un sinnúmero de escenarios populares que se levantan en patios de conventillos y esquinas de arrabal, ese arrabal del que Luis Ordaz afirma poéticamente que «se asomaba a la inmensidad de la llanura». Las escenas que sobre estos modestos tablados se representaban, y que expresaban el febril desarrollo de la nación, se convierten a principios del siglo XX en la producción teatral de tres autores de tanta importancia como Gregorio de Laferrere, Roberto J. Payró y Florencio Sánchez.

A través de las primeras décadas del siglo XX, sin embargo, la evolución del teatro argentino, espléndida en cuanto al número de teatros, de los que llegan a funcionar en Buenos Aires hasta veinticinco con éxito, y de directores y actores de calidad, marca un descenso notable en la calidad de las obras, escritas y escogidas con vistas al éxito comercial de las empresas.

Al llegar el año 1930 el teatro argentino sufre una grave crisis de comercialización, coincidente política y socialmente con la revolución de septiembre y teatralmente con la muerte de Francisco de Filippis Novoa, una de las figuras más interesantes y representativas de la más inquieta expresión dramática argentina. La reacción surge en la apertura del primero de los llamados *teatros independientes,* el «Teatro del Pueblo», creación de un grupo de jóvenes generosos, encabezados por Leónidas Barletta, que concretan o tratan de concretar en este es-

fuerzo los numerosos intentos y ensayos llevados a cabo aisladamente y sin resultados definitivos, decididos a dignificar la escena argentina mediante la presentación de obras de verdadera calidad, expresión de una problemática social y política característica de una realidad concreta.

Por ser el «Teatro del Pueblo» el punto de arranque de todo el movimiento de teatro independiente argentino, quisiera dedicarle especial atención. Con el objeto de rendir homenaje, a la vez, a la gran figura que lo animó y dio vida duradera, transcribiré, en la traducción española de Rosa Eresky, el trabajo que John Erskine publicó en la revista *Tomorrow*, en 1941.

> Leónidas Barletta nació en Buenos Aires en 1902. Antes de cumplir treinta años había ganado reconocimiento como novelista, ensayista, dramaturgo y poeta, entre los escritores de su país. En 1930 transfirió sus conquistas literarias a la idea de la organización del «Teatro del Pueblo», una de las experiencias de mayor significación en cualquier arte, en cualquier país, durante los últimos doce años. Ahora ha dejado de ser un experimento, es una institución. Cuando nosotros los del Norte estemos más identificados con todo lo espiritual de la Argentina, este «Teatro del Pueblo» es una de las cosas que deberemos estudiar e imitar.
>
> En Buenos Aires hay, como en todas partes, conservadores e innovadores en todas las artes. Pero el «Teatro del Pueblo» es admirado, y acaso hasta cierto punto temido, por los grandes teatros tradicionales. Su amenaza al teatro tradicional radica únicamente en su fervor por el arte y en la osadía imaginativa con que este fervor es expresado. Esto quiere decir, por supuesto, que todos los que se ocupan en el teatro ganan poco o nada. Muchos de ellos contribuyen voluntariamente con su trabajo. Los jóvenes actores y actrices sólo se benefician por la preparación... y por la experiencia que adquieren... También el auditorio recibe una educación superior en el arte teatral. Creo que ésta es una de las más brillantes ideas de Barletta, y el día que nosotros comencemos a ponerla en práctica en los Estados Unidos adelantaremos nuestro teatro en varias décadas. Una vez por semana se realiza lo que llaman allí un polémico..., un debate sobre la pieza, sobre cómo ha sido puesta, sobre el reparto... vivaz, sincero... en el mejor tono de cortesía parlamentaria. Yo temo que nosotros no podríamos mostrar a un sudamericano en los Estados Unidos un núcleo semejante que pueda discutir con tal sinceridad y vehemencia y aún con respeto...

Finalmente, expresa John Erskine:

> Yo oí decir en Buenos Aires que el «Teatro del Pueblo» no es solamente un arte, sino algo más, un culto, una religión. Creo que la observación es justa. Creo también que, a menos que el arte sea una religión en algún sentido real y en un grado muy elevado, no sólo no es arte, sino apenas una diversión superficial... En su

> forma elemental, ¿qué es el teatro sino la vida como los seres humanos la viven, reproducida por seres humanos de manera que puedan estudiarse a sí mismos? Cuando usted, lector, visite Buenos Aires, no deje de ver el «Teatro del Pueblo». Es el fruto de una comunidad especial y de una cultura particular, pero los principios que lo animan podrían florecer en cualquier parte, con gran beneficio especialmente para la escena americana.

Con motivo del vigésimo quinto aniversario del «Teatro del Pueblo», Leónidas Barletta se decidió a publicar su obra *La edad del trapo,* anteponiéndole un prólogo que resume la pauta generosa marcada por el fundador del primer teatro independiente a todos los que continuaron su labor.

> En los treinta años de mi actividad literaria he escrito también una decena de piezas dramáticas. No las he llevado a escena en el teatro que dirijo para dar esa oportunidad a colegas que esperaban su turno; no he propuesto su estreno a otras compañías de teatro de arte, para que no se pensase que no confiaba en la que dirigía; no las he presentado al teatro comercial porque podía suponerse que iba en busca de dinero. Considero hoy que ya he pagado suficiente tributo a la suspicacia porteña y me decido a publicar este trapodrama en el vigésimo quinto aniversario de la fundación del primer teatro independiente de Buenos Aires que sustenta una teoría de arte moderno. Lo dedico a quienes sacrificaron parte de sus vidas en tan atrevida empresa, vivos y muertos, y también a quienes con su inconsecuencia destacaron más la nobleza de quienes sustituyeron el habitual servirse a sí mismos por el desinteresado servir al pueblo.

Poco después de escribir estas líneas, en plena celebración aún de su aniversario, la generosa pasión del «Teatro del Pueblo» era coronada por un incendio que lo destruyó.

No debemos ignorar, porque constituyeron antecedentes muy valiosos, los esfuerzos anteriores a la creación del «Teatro del Pueblo». En 1927, Octagio Palazzolo intentó crear el «Teatro Libre» sin conseguirlo. De su núcleo inicial surgió el «Teatro Experimental Argentino», cuya sigla, TEA, resultaba muy significativa, el cual dio a conocer en 1928 *En nombre de Cristo,* de Elías Castelnuovo. *Odio,* de Leónidas Barletta, que anunciaban como siguiente estreno, no llegó a subir a la escena. Otras experiencias menores, como *La mosca blanca* y *El tábano,* contribuyeron, también, a crear el clima que culminó con la creación del «Teatro del Pueblo».

No sería justo atribuir al teatro independiente como punto de partida, únicamente, el de ser una respuesta al mal teatro comercial, tan abundante en los momentos de su aparición. El teatro independiente surgió y evolucionó posteriormente con un contenido propio, sustan-

cial, y es éste el que le permitió elaborar teorías y principios que han informado, a lo largo de su evolución, su quehacer artístico. Así, pues, aunque uno de los factores más decisivos en la aparición de un movimiento teatral de rescate artístico lo fue la poca calidad del teatro existente en esos años, otros factores, si se quiere menos visibles pero muy importantes, le dieron al nuevo movimiento bases artísticas e ideológicas y, lo que es más valioso aún, un sentido verdaderamente popular en su raíz. Entre esos factores figuran el estado medio de cultura, que reclamaba un teatro de arte, y la preponderancia de una literatura nacional y extranjera que había demostrado ya el contenido social que, implícitamente, lleva en sí toda obra de arte. Por otra parte, en aquellos momentos se hacía patente ya una evolución en las estructuras económicosociales que se expresaba en el ascenso social de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado, los cuales, al ampliar sus intereses materiales, sentían la necesidad de extender sus intereses culturales y artísticos. Estando el teatro en esos momentos, sin duda alguna, determinado por estructuras que chocaban con las aspiraciones de estos nuevos estratos sociales, era lógico que se produjese la aparición de un teatro popular cuyos destinatarios serían ellos mismos. El nuevo teatro independiente, respondiendo a estas nacientes necesidades, crea su propia teoría artística, formulando a la vez principios éticos, ideológicos, sociológicos y, en ocasiones, políticos.

José Marial, en su libro *El teatro independiente,* resume brillantemente los objetivos del naciente movimiento teatral:

> Se trataba nada más, y nada menos, que de salvar al teatro. De restituirle su jerarquía artística. De incorporar al escritor, de desterrar al libretista. De representar la obra con sentido teatral, al servicio del drama, y no desvirtuar la letra y el contenido de una obra en cortesanía al *tipo* o a *virtuosismos* de reiteradas aplicaciones. Había que dignificar a los actores, cuya misión ha de ser la de crear interpretando a los más diversos personajes sin degradar el sentido impuesto por el autor. Había que enseñar al público que la obra para él destinada necesitaba de su colaboración, de su juicio, de su aceptación o rechazo, ya que por sobre cualquier interés ha de privar en un teatro popular e independiente el interés de humana comunicación. Había que ir al público para educarle el gusto, para enseñarle y también para tomar de él su savia vivificante, la substancia popular, la sensibilidad precisa.
>
> Para los actores —continúa José Marial— éste era un teatro nuevo donde se les pedía que se transformaran en cada obra en la interpretación de disímiles personajes y que no imitaran a los *capo cómicos,* que acostumbran transformarse fuera de la escena con atuendos excéntricos, pero que en las tablas repiten, ignorando toda idiosincracia de personaje, su *tipo* y demás característi-

> cas ajenas a la exigencia del libro teatral. Un teatro sin galán, ni actriz de carácter, ni damita joven, ni primeras figuras, ni toda esa caterva de malos engendros y cursilona denominación que apareja la jerga puesta en circulación por la escena colocada al servicio de intereses comerciales. Aquí el problema era otro y había que resolverlo en todas sus dimensiones. Los actores, las actrices y demás integrantes del drama, al servicio de la obra, bajo la conducción y responsabilidad de un director. Y, a su vez, la obra debía ser la alta comunicación entre el autor y el público. El escenógrafo dejaría de ser un simple decorador de escenas, el luminotécnico reconquistaría su puesto y categoría artística. Y el director no sería un simple coordinador de movimientos y situaciones, sino que iba a ejercer su puesto de comando, dando a su función un sentido de creación con la rigurosa intervención de todos los elementos componentes del drama. Naturalmente todos tenían que aprenderlo todo para empezar a hacer teatro de una manera honesta, con una forma clara, con un camino preciso. Al principio debieron mirar muchas veces al exterior, a los grandes maestros, para aprender, para nutrirse de conocimientos. Pero también se marchó en él con prudencia y claridad de miras a fin de no aspirar a realizar un trasplante carente de posibilidades en nuestro medio y sin sentido de nuestra incipiente cultura teatral. Es precisamente por haber atendido a nuestro sentido de vida en función de un arte que le es propio y en razón de nuestra cultura teatral, que cual ningún otro movimiento artístico en el país tiene tan personal y auténtica fisonomía, y ha sumado tantas voluntades, ha persistido en forma tan tesonera en su programa, ha luchado sin conocer desmayos, para permanecer joven en el brillo de su principiología artística, no obstante haber cumplido ya treinta y cinco años de edad.

José Marial escribió esta nota en 1965, con aguda visión retrospectiva. Retornemos nosotros a los comienzos de la década del treinta. Un núcleo, activísimo en aquellos primeros momentos, fue el «Teatro Proletario», que trabajó y sufrió constantes persecuciones entre 1932 y 1935 por su posición abiertamente revolucionaria; el teatro de la Asociación Israelita Argentina Pro-Arte, creado en 1932 con el nombre «Idramst» y denominado a partir de 1940 con el que lleva en la actualidad, «IFT»; el teatro «La Cortina», fundado en 1937; los teatros «La Máscara» y «Tinglado, Libre Teatro», fundados en 1939, y el «Teatro Libre Evaristo Carriego» y el «Teatro Libre Florencio Sánchez», fundados en 1940.

Naturalmente, el movimiento en sí provocó el surgimiento de una nueva dramaturgia que no sólo respondía a los objetivos de los grupos independientes, sino que encontró en ellos el cauce para expresarse y para madurar plenamente. Entre ellos es indispensable mencionar, aunque sin detenernos en el análisis de su obra por no ser éste el objetivo de este trabajo, a Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo González

Lanuza, Raúl González Tuñón, Arturo Capdevila y, como figura de máximo interés, a Roberto Arlt.

Estos autores aparecieron dentro de lo que pudiera considerarse como primera etapa del movimiento, que abarca desde 1930 hasta 1943, año en que los tres elencos más destacados fueron desalojados de sus salas: el «Teatro del Pueblo», «La Máscara» y «Juan B. Justo».

Cuatro años más tarde se inicia, en 1947, la que pudiéramos llamar segunda etapa en la evolución del teatro independiente argentino. Reaparece «La Máscara» y, posteriormente, el «Teatro del Pueblo». A éstos se suman nuevos elencos cuyos esfuerzos se dirigen decididamente a una mayor y más amplia capacitación y, como resultado de ésta, a la profesionalización del movimiento. En esta segunda etapa el teatro independiente concede cada vez mayor importancia a la necesidad de integrarse con la cultura ambiente y de extraer de ella una substancia auténticamente popular. Al definir esta posición se aleja de toda proyección minoritaria mientras se acerca, a través de su repertorio, a la realidad argentina, que trata de expresar teatralmente. Sin embargo, el proceso de integración masiva de los autores argentinos no llegará a realizarse hasta la que posteriormente será considerada como tercera etapa, que se inicia a partir de 1964.

En lo que a los elencos se refiere es importante destacar que al multiplicarse los teatros independientes si cierto es que se nutrían de elementos no profesionales, comúnmente llamados aficionados, cierto es también que estaban conscientes de que sus propósitos, fines y alcances eran mucho más amplios y trascendentales que los que movían a los comunes grupos filodramáticos. Estos últimos, como en todas partes, carecían en su mayoría de inquietudes en cuanto a la selección de su repertorio y, en éste como en el estilo de sus montajes escénicos y de sus interpretaciones, seguían servilmente, incluso con entusiasmo, las normas trazadas por el teatro comercial al uso. Los grupos independientes, por el contrario, antes, en los momentos a que nos referimos y posteriormente, se han caracterizado por preocupaciones sociales, éticas y artísticas que han distinguido su labor de una manera definitiva de la rutinaria actividad de los cuadros filodramáticos, cuya aspiración primordial es crear un entretenimiento no sólo para sus espectadores, sino también para sus realizadores.

La labor de los teatros independientes se ha desarrollado en una diversidad increíble de salas cuya capacidad ha oscilado entre un número mínimo de asientos, menos de cien en algunos casos, hasta la de un teatro más o menos normal. Muchas veces no han dispuesto de salas propias estables y han tenido que desarrollar sus repertorios de un modo circunstancial en bibliotecas, clubes de barrio, sindicatos

y cafés, o al aire libre en plazas y ferias. El público habitual, a pesar de la preocupación del movimiento por penetrar los niveles culturales y sociales más bajos, ha sido, y en cierta proporción continúa siendo, una clase media más o menos amplia: empleados, estudiantes de nivel medio y universitario, profesionales, comerciantes. Es opinión generalizada entre los que han estudiado críticamente al movimiento independiente que éste no ha logrado captar al obrero como grupo y que sólo en pequeñas proporciones ha sentido éste la necesidad del teatro a través de los espectáculos representados. No es éste el momento de detenernos a analizar detalladamente las razones de este hecho que obedece a circunstancias muy complejas y a la vez contradictorias. ¿Fue en los principios del movimiento la causa de este distanciamiento el tono intelectual de las obras representadas? Creo que más bien obedece a una incapacidad orgánica para mantener un esfuerzo constante a través de una dedicación total de tiempo y esfuerzos respaldada por una plena capacidad artística. Si la relatividad de esta última podía suplirse por entusiasmo e improvisación, la plena dedicación era imposible por tener que vivir los organizadores y realizadores de otras actividades, a veces muy lejanas de las teatrales.

Queda sentado, pues, que la penetración, el círculo de acción del teatro independiente, fue haciéndose cada vez mayor, pero siempre de unos límites que han albergado a grupos sociales que a la vez que se identificaban con él influían en su estructura. Mutuamente influyeron el teatro sobre el público y éste sobre el teatro, capacitándose más el público para juzgar y exigir espectáculos compuestos no sólo por una obra importante y significativa, sino caracterizados por una interpretación y un montaje adecuados, y reconociendo los integrantes de los conjuntos su necesidad de prepararse y capacitarse mejor. Este reconocimiento dio por resultado la organización de cursillos internos que abarcaban los distintos aspectos de la profesión teatral, algunos de los cuales desembocaron en la creación de verdaderas escuelas de alto nivel artístico y pedagógico.

Entre los elencos que se suman al movimiento independiente a partir de 1947 es necesario mencionar el «Teatro Estudio», el «IAM» (Instituto de Arte Moderno), el «OLAT» (Organización Latino Americana de Teatro) y el «Nuevo Teatro», que aparece en 1950. Un año después surgen el valiente «Teatro Popular Independiente Fray Mocho» y «Telón, Teatro Independiente» y en 1952 el «Teatro de los Independientes».

Esta segunda etapa se caracteriza principalmente por un decidido empeño, en todos los integrantes del movimiento independiente, de mayor y más amplia capacitación y, lo que es muy importante, por la urgencia cada vez más imperiosa de su profesionalización.

En lo que a la dramaturgia se refiere, puede asegurarse que en esta etapa el movimiento independiente se enriquece notablemente por la inorporación de importantes autores nacionales. Aurelio Ferretti, cuya producción se dedicó íntegramente a la farsa, obtuvo numerosos premios desde 1937, pero no estrena hasta 1945 por delicadeza suya, ya que a pesar de ser seleccionadas obras suyas para el repertorio del Teatro Nacional de Comedia nunca urgió su estreno. Entre sus títulos destacan *Fidela, Farsa del cajero que fue hasta la esquina, Pum... en el ojo, La cama y el sofá* y *La pasión de Justo Pómez.*

Agustín Cuzzani es quizá, de todos los dramaturgos argentinos nacidos al calor del movimiento independiente, el más traducido a diferentes idiomas y aquel cuyas obras se han representado y representan aún en mayor número de países. Su producción teatral se inicia con *Una libra de carne,* siguiéndole en orden cronológico *El centro forward murió al amanecer, Los indios estaban cabreros* y *Sempronio,* escritas y estrenadas entre 1953 y 1958 en distintos teatros independientes. Según sus propias palabras, «estas cuatro farsátiras jalonan por riguroso orden de cronología cuatro momentos de un mismo impulso que podrían sintetizarse así: una grave y precisa denuncia muestra en *Una libra de carne* cómo el hombre se debate bajo el tremendo peso de una estructura social. La lucidez sobre su injusta situación lleva a encarar la primera reacción individual, espontánea, en *El centro forward...* Pero es recién en *Los indios estaban cabreros* donde el rebelde encauza su revolución, le da jerarquía y significado de acontecimiento histórico y descubre los elementos que libertarán en definitiva al hombre. *Sempronio,* por fin, es el triunfo. Todo el poder de las ciencias, en manos del pueblo, se transforma en una fuerza única, enorme, que se llama amor. Y así se pone fin al reinado milenario de la opresión...» Cinco años después del estreno de la última de sus cuatro farsátiras, Cuzzani escribe *Para que se cumplan las escrituras,* pieza en la que plantea el problema de la libertad del hombre y, sobre todo, de la posibilidad del hombre para decidir su propio destino.

El tercer dramaturgo al que hemos de referirnos de un modo especial como producto de la segunda etapa del movimiento independiente es Osvaldo Dragún. Su incorporación al «Fray Mocho» se realiza con *La peste viene de Melos,* estrenada en 1956, siguiéndole en orden *Tupac Amaru* e *Historias para ser contadas,* espectáculo integrado por tres piezas cortas, divertidas o amargas por momentos que son, en realidad, trozos de vida que constituyen ejemplares alegatos en defensa del hombre.

Las *Historias para ser contadas* significaron el mayor éxito para Dragún a través de toda América e incluso en España, donde las es-

trené con mi compañía «Los Juglares, Teatro Hispanoamericano de Ensayo». A mi juicio ellas sintetizaron, en su momento, los ideales de un movimiento teatral que oponía a un teatro preocupado solamente del éxito de taquilla un intento cultural que aspiraba a decantar las relaciones entre teatro y público, la necesidad de plantear en la escena una problemática, una visión crítica de la realidad social y del hombre como parte de esa realidad. Dentro de su producción posterior, que raramente alcanzó el nivel de audacia de sus *Historias,* figuran *Milagro en el mercado viejo, Y nos dijeron que éramos inmortales* y *Amoretta,* entre otras.

Uno de los aspectos de la labor de los teatros independientes, especialmente en esta etapa que analizamos, de mayor importancia en cuanto a su afán de extensión cultural, fue el de las giras, algunas de gran extensión, y no sólo dentro de la Argentina. Pocas compañías, sin embargo, lograron realizarlas, debido al costo de los largos viajes, de los hospedajes, del traslado de escenografías. «La Máscara» salió en varias oportunidades. El «Teatro del Pueblo» hizo una experiencia valiosísima en el Delta del Paraná e incluso en Montevideo. El esfuerzo más extraordinario correspondió a «Fray Mocho, Teatro Popular Independiente», que inició en enero de 1954 una gira de trescientos cuatro días que cubriría la increíble suma de quince mil kilómetros. A la labor puramente escénica añadieron conferencias, exposiciones, charlas radiofónicas, etc.

Naturalmente otros autores, aparte de los mencionados, aparecieron en esta etapa, y entre ellos mencionaremos a Enrique Wernicke, que aportó sus *Sainetes contemporáneos,* cargados de sentido social; Marco Denevi, autor de *Los expedientes,* aguda sátira de la burocracia, y Juan Carlos Ferrari, de extensa y valiosa producción.

A lo largo de esta etapa los teatros independientes mostraron un creciente interés en dar a conocer el mayor número posible de autores nacionales, reconociendo que todo movimiento teatral requiere la presencia de aquéllos para encontrarse consigo mismo. Pero es importante destacar que una producción es nacional no sólo por los temas que desarrolla y plantea, sino por otras características tan importantes y substanciales como ellos. Es básicamente nacional por el lenguaje que utiliza, por el sentido que la sostiene, por la sensibilidad que la integra, por el conformismo o disconformismo de su autor. Y esa producción nacional sólo adquirirá dimensiones universales cuando compendie en sí elementos humanos, sociales, artísticos, históricos y políticos que proyecten su contenido hacia el exterior haciéndolo comprensible e interesante a los públicos de otros países.

Dentro de la mitad de la década del sesenta se define la personalidad de un teatro independiente argentino que reúne características de auténtica universalidad. Y es la temporada de 1964 la que puede considerarse como la iniciadora de una tercera etapa del movimiento, la que implica su arribo a la mayoría de edad, la que imprime plenamente un carácter al teatro en general. En un interesantísimo editorial, titulado «Defensa antipatriótica del autor argentino», resumió la importante revista *Teatro XX*, ya desaparecida, la actividad de los autores nacionales en 1964, calificándola como «el mayor atractivo del año teatral». Marca esta presencia el súbito descubrimiento de varios autores noveles y el retorno de otros menos noveles, así como un amplio éxito de público para sus obras. La importancia de este hecho queda señalada en el mencionado editorial: «... porque sin autores argentinos representativos no habrá artistas recreadores argentinos, ni actores, ni escenógrafos, ni teatros nacionales, ni políticas teatrales válidas, ni trayectorias mundiales». Y añade, posteriormente, en forma que puede aplicarse a la dramaturgia de cualquier país iberoamericano: «..., lo difícil es llegar a determinar qué cosa es el ser argentino, concepto que no depende de nadie, que no va a darse en ecuaciones matemáticas, que no resultará de un proceso de laboratorio; que dependerá en cambio de una evolución que se está dando, aunque todavía con débiles síntomas, en el plano psicológico, económico, social e histórico, y que el teatro tiene el deber de acompañar cuando no de anticipar».

Entre los autores argentinos que estrenan por primera vez en el año 1964 destacan tres cuyos valores y características ejemplifican ampliamente la producción en general. Roberto M. Cossa estrena su primera obra teatral, *Nuestro fin de semana*, con gran éxito de crítica y de público. Su tema refleja el tedio, el vacío, la desesperanza, la superficialidad, la incomunicabilidad que dan la tónica de la existencia del hombre contemporáneo. Una sinceridad no exenta de piedad hace de sus personajes seres humanos reales y concretos. Un diálogo sobrio, medido, cuyas reiteraciones no pasan de ser las estrictamente necesarias para lograr el clima de cada situación, y un perfecto encadenamiento de esas situaciones dentro de cada escena, hacen de esta obra un cuadro real, vivo, de un área importantísima de la sociedad argentina.

German Rozenmacher estrena también en la temporada de 1964 su primera obra teatral, titulada *Réquiem para un viernes a la noche*, en el teatro «IFT» de Buenos Aires. El problema que plantea, conocido a fondo por el autor, es el de la intolerancia racial y religiosa. Dos generaciones, la que emigró a la Argentina, la representada por

el hijo que aspira a casarse con una joven cristiana, se enfrentan dolorosamente. Y Rozenmacher, valientemente, lo deja sin resolver.

Sergio de Cecco pinta en su obra *El reñidero* el ocaso de los guapos porteños, en el año 1905. La acotación inicial del autor es, en sí, una pintura perfecta del ambiente. «Ha muerto Pancho Ramírez, caudillo y *taita* de Palermo. En una sala de su casa se ha dispuesto el velatorio: el ataúd, algunas sillas, flores... Desde la sala contigua llegan, con mucha claridad, los comentarios de los asistentes. Varias puertas conducen a esa sala, a un dormitorio, y un breve pasillo lleva al reñidero. Reñidero de gallos típicos de la época, con un redondel de arena y bancos en semicírculo...» En el acta del jurado que adjudicó los «Premios Teatro XX» expresa de esta obra el crítico Kive Staiff: «... porque a pesar de que de Cecco perdió la oportunidad de hacer un gran drama contemporáneo, me parece, por la manera en que investigó el alma del argentino de un tiempo histórico, que el teatro no ha explorado como merece, en una palabra, por cómo pudo trasladar con una veracidad absoluta el mito trágico de Orestes a nuestra obra... que esta obra merece el premio».

Sin embargo, el premio a la mejor obra estrenada en 1964 de autor argentino contemporáneo fue adjudicado a *Nuestro fin de semana,* de Roberto M. Cossa. Otros autores que merecen una mención dentro de esta generación son Julio Mauricio, que estrenó ese año su obra *Motivos* con poca fortuna de crítica pero que, posteriormente, alcanzó un gran éxito de crítica y de público con *La valija,* y Juan Pérez-Carmona, ganador de varios premios importantes en los últimos años y autor de *La revolución de las macetas, Ningún tren llega a las trece, Las tortugas, 25 sin nombre, Los señores* y *Piedra libre,* entre muchos títulos más. De Carlos Gorostiza, brillante autor y director, se estrena en 1964 *Vivir aquí,* calificada por algunos críticos como «un llamado a enfrentar la realidad con todo lo que ella tiene de sucio, feo y triste... sin conformismos ni renunciamientos para, desde allí, contribuir a mejorarla, a embellecerla». A mi juicio cae en el grave error de las obras más importantes del autor: al planteamiento de una problemática universal sucede una minuciosa descripción, poco clara, por su simbolismo, de una situación familiar. Lo más valiente de la pieza, la denuncia de una activa y violenta discriminación antisemita, queda oscura para los espectadores.

Tres etapas perfectamente definidas ha recorrido el movimiento de teatro independiente argentino desde 1930 hasta nuestros días. Una primera etapa de lucha ardorosa y desinteresada; una segunda etapa de gradual capacitación artística y técnica, y una tercera etapa cuya principal característica es, quizá, la presencia activísima de los

autores argentinos respaldada por una alta proporción de profesionalización en los realizadores. A esa profesionalización llegaron sólo algunos elencos, los más importantes, los más maduros, pero ha bastado con que esa profesionalización se produjera para que el movimiento, como un todo, cumpliera su mayoría de edad. Mayoría de edad que ha cuajado en realidades los esfuerzos de los años anteriores dando forma a una nueva estructura del teatro independiente, más estable, pero que no por ello ha traicionado los fundamentos siempre vivos y vigentes de su lucha: posición, conducta, inquietud y rebeldía.

La continuidad de esos fundamentos exigen, para su plena expresión, que la *independencia* que adjetiva el movimiento lo sustantive también. Esto es, que se actúe sin interferencias ni presiones procedentes de los elementos artísticos o empresariales. Tanto daño haría al movimiento la supervivencia del divismo como la de las normas especulativas de los empresarios. La unidad y permanencia han de constituir objetivos más trascendentes que el triunfo ocasional de uno cualquiera de los integrantes del equipo. Y en cuanto a los empresarios es necesario erradicar, de una vez por todas, al que pone dinero en una compañía con el único propósito de que le produzca ganancias. La labor administrativa es fundamental y muchos esfuerzos importantes del movimiento fracasaron por falta de administración adecuada. Pero ello no puede implicar que las atribuciones administrativas alcancen una amplitud mayor que las puramente artísticas, sino que se establezca un perfecto equilibrio entre la dirección artística y el control administrativo.

En la actualidad la modalidad más generalizada dentro del teatro argentino es la de una amplia profesionalización de los elencos. Sin embargo se mantienen diversas variantes que Luis Ordaz resume con gran claridad.

1) Núcleos más o menos orgánicos, veteranos o nuevos, aferrados a las primeras banderas y que, por falta de medios o incapacidad, se encuentran detenidos en el tiempo. Siguen en la etapa romántica y al juzgarlos hay que subrayar aún, para atenuar fallas, el *esfuerzo* y el *entusiasmo* de sus integrantes.

2) Grupos en los cuales existe la semiprofesionalización de las figuras principales y el resto del elenco sigue aportando desinteresadamente su capacidad o su afición.

3) Elencos en cooperativa. De éstos, en ocasiones, no todos sus elementos pertenecen o han pertenecido al movimiento de escenarios libres, pero coinciden en su lucha por la significación de su labor y la seriedad de sus aspiraciones.

4) Conjuntos que se forman para animar una obra determinada y que, por eso, raramente ofrecen otra, a no ser que les vaya mal con ella y tengan alquilada una salita y se vean obligados a defender de alguna manera los intereses en juego.

5) Una modalidad más bien reciente, que es la de contratar o incorporar en forma circunstancial a elementos destacados de la escena llamada profesional para encabezar o reforzar el reparto de una pieza.

Resumiendo las características de estas distintas modalidades señaladas por Ordaz, puede decirse que en todas persiste el espíritu inicial enriquecido, en un gran número de casos, por una auténtica capacitación artística que en muchas de ellas ha cuajado en la profesionalización, entendida ésta en su mejor sentido, y sostenido muy frecuentemente ese espíritu por el esfuerzo generoso de sus participantes. Detrás de todo esfuerzo existe, haciéndolo posible, una organización social integrada por gente con auténtica vocación que busca su expresión organizando económicamente la labor del grupo. Con relación al aspecto económico ha de destacarse que todos los grupos realmente organizados reciben la ayuda del Fondo Nacional de las Artes. Las salas de que disponen los teatros independientes oscilan entre capacidades muy diversas. Quizá la menor de todas sea la de «Meridiano 61» o la de «El Altillo», que tienen alrededor de sesenta butacas, y una de las más amplias sea la del teatro «La Ribera», al que una asociación de transportes cedió su salón, de unas quinientas butacas. Pero, sea cual sea su capacidad, el elemento común que mueve a sus organizadores es siempre el mismo: una verdadera vocación, un anhelo generoso de hacer un teatro digno, noble, expresión de los problemas contemporáneos. Son, de acuerdo con los principios básicos del movimiento, «instituciones organizadas y de actividad permanente que persiguen como única finalidad la difusión popular del buen teatro a través de un repertorio de jerarquía y mediante realizaciones escénicas renovadoras. No los mueven fines comerciales, pudiendo sus miembros subvenir a sus necesidades sin por ello lucrar con su labor; no dependen de empresarios ni reconocen otra actividad que la emanada de sus propias asambleas y estatutos».

La influencia del movimiento independiente en el teatro argentino en general ha sido muy profunda. Gracias a él las compañías comerciales descubrieron que se podía obtener un gran éxito de público con obras de calidad artística y de importancia social. El montaje de esas obras, por las compañías comerciales que gozaban

de mayores recursos económicos y técnicos, obligó a los independientes a superarse en todos sentidos, a profesionalizarse, aunque con un nuevo sentido de la profesión: la de profesar, como afirma Luis Ordaz que diría Atahualpa del Cioppo, pero a la vez con el propósito de mantenerse joven con respecto a todo aquello en que la juventud constituye un hecho positivo. Porque cuando se es joven una vez se debe ser joven hasta el final.

CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO

Edificio VAM. Apto. 831
Avenida Andrés Bello
CARACAS (Venezuela)

BIBLIOGRAFIA

AGILDA, Enrique: *El alma del teatro independiente,* Ediciones Intercoop, Buenos Aires, 1960.

CASTAGNINO, Raúl H.: *Sociología del teatro argentino,* Editorial Nova, Buenos Aires, 1963.

CUZZANI, Agustín: *Teatro de Agustín Cuzzani,* Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1960.

DAUSTER, Frank: *Historia del teatro hispanoamericano,* Ediciones de Andrea, México, 1966.

JONES, Willis Knapp: *Breve historia del teatro latinoamericano.*

MARIAL, José: *El teatro independiente,* Talleres Gráficos Cadel, Ediciones Alpe, Buenos Aires, 1955.

ORDAZ, Luis: *El teatro en el Río de la Plata,* Ediciones Leviatan, Buenos Aires, 1957.

ORDAZ, Luis: *Breve historia del teatro argentino,* Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

ORDAZ, Luis: «Panorama del teatro argentino en los últimos años», en *Revista Talia,* núm. 30, Buenos Aires, 1966.

SOLORZANO, Carlos: *Teatro latinoamericano del siglo XX,* Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

SOLORZANO, Carlos: *Teatro latinoamericano en el siglo XX,* Pormaca, México, 1964.

SUAREZ RADILLO, C. M.: «Tema y problema en el teatro hispanoamericano», en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS,* Madrid, 1961.

SUAREZ RADILLO, C. M.: «Notas sobre mi puesta en escena de "Historias para ser contadas», de Osvaldo Dragún, en *Primer Acto,* núm. 35, Madrid, 1962.

SUAREZ RADILLO, C. M.: «Cinco años de teatro hispanoamericano en Madrid», en *Mundo Hispánico,* núm. 185, Madrid, agosto 1963.

SUAREZ RADILLO, C. M.: «Visión de la problemática social en el teatro hispanoamericano», en *Norte,* núm. 5, Amsterdam, noviembre 1963.

SUAREZ RADILLO, C. M., y RODRIGUEZ SARDIÑAS, Orlando: Antología *Teatro selecto hispanoamericano contemporáneo,* Editorial Escelicer, Madrid, 1971.

A LUIS ROSALES LO ESPERAMOS EN EL RIO SAN JUAN

A Luis Rosales lo esperamos en el río San Juan es lo primero que me viene a la mente al escribir el título y la primera frase de lo que quiero hoy escribir de Luis Rosales. Es una frase recurrente y podría volverse obsesiva si no la escribiera ya que encierra no sólo mi relación actual con Luis Rosales y nuestra relación total con él la mía y de mi familia y de muchos nicaragüenses sino también mi relación conmigo mismo. La explicación que esto requiere sería nada menos que mi autobiografía en la que a Luis Rosales corresponde un lugar preferente y que transcurre toda entera aun lo ocurrido en otras partes en el río San Juan. Basta decir por consiguiente que a Luis Rosales lo esperamos en el río San Juan desde 1960. Más valdría decir sin embargo que desde 1949 a Luis Rosales lo esperamos en el río San Juan o también en Managua o en Granada de Nicaragua o en San José de Costa Rica puesto que yo le había conocido en 1948 en el pequeño bar del antiguo Colegio Guadalupe en la calle Donoso Cortés de Madrid donde nos presentó Carlos Martínez Rivas en la época en que nosotros mi mujer o mis hijos o yo continuamente andábamos de una parte para otra y pocas veces nos encontrábamos en el río San Juan. Digo que a Luis Rosales lo había conocido en 1948 en el bar de un Colegio Mayor de Madrid porque hasta entonces en efecto lo conocí personalmente como suele decirse pero lo había conocido ya muy íntimamente más de diez años antes cuando en 1936 leí con una amiga su libro Abril en un bar de Managua cuyas mesas estaban en el patio como escondidas entre rosales y que yo frecuentaba recuerdo en ese tiempo de engaño y violencia en que permanecimos en la capital yo y mi mujer y nuestros niños casi puede decirse que en el extremo opuesto del río San Juan. Abril de fuego Abril de juventud Abril naturalmente está como los otros libros de Luis Rosales y con los libros de otros poetas españoles hispanoamericanos y norteamericanos ingleses y franceses entre otros muchos libros que casi cubren todas las paredes de la cabaña de madera donde vivimos hoy en las proximidades del río San Juan Abril de gracia Abril de primavera Abril de Luis Rosales

perennizando para nosotros el tiempo vivido antes de 1936 y aun de 1948 en Granada o Granada o Madrid o San Francisco de California en el abril de todo el año y de todos los meses de todos los años del río San Juan abril de enero febrero marzo abril y mayo abril de junio julio agosto y septiembre abril de octubre noviembre y diciembre abril de sol y lluvia y cielo y nube y verde selva abril de enero a enero todo el año es abril en el río San Juan igual de día que de noche y de sol o de luna o de vida y de muerte que no es olvido o muerte sino siempre lo mismo siempre vida o recuerdo que se transforma siempre en siempre porque siempre es abril en el río San Juan. Siempre en 1948 en un Madrid aun no del todo recuperado de la guerra civil española en un mundo recién salido de la segunda guerra mundial tengo presente el piso de Altamirano 34 donde vivía Luis Rosales todavía soltero y las paredes de su estudio cubiertas de libros y en una mesa siempre una jarra de vino y las puertas abiertas a todo el que llegaba especialmente a los poetas y entre ellos casi todos los que llegábamos de América y me parece a mí que especialmente los que llegábamos de Nicaragua como Carlos Martínez Rivas o Pablo Antonio Cuadra o yo que desde entonces tuve en Altamirano 34 una especie de mirador sobre Madrid y España correspondiente al que hoy me sirve para España y Madrid y Altamirano 34 y aun para el mundo entero desde la casa de Las Brisas en la vega del río Medio Queso cerca del campo de aterrizaje del caserío de Los Chiles (frontera norte) Costa Rica en la vega de Río Frío a un cuarto de hora en gasolina del puerto de San Carlos en el Gran Lago de Nicaragua donde empieza la zona del río San Juan. Siempre en 1948 en que fui a España solo y en 1953 en que anduve en España con mi mujer María y asistimos en Salamanca con Luis Rosales y Maruja ya casados entonces a un Congreso de poetas de muchos países entre los que recuerdo a Carles Riba el gran poeta catalán que parecía un hombre de negocios extraordinariamente circunspecto y mi amigo Roy Campbell el poeta surafricano con su amplitud de ropa floja su bastón su cojera su boina su cigarro y la frescura de su cara de viejo *baby* enamorado como yo de España donde tenía infinidad de amigos con los que acostumbraba sentarse a beber en las plazas y jugar a las cartas en las tabernas de los pueblos de Extremadura y de Castilla que recorría vendiendo caballos criados por él en una finca que decía tener en Portugal a la orilla de un río por la frontera con España y que nos recordaba la finca de ganado de la frontera de Costa Rica y Nicaragua donde esperamos siempre a Luis Rosales en el río San Juan —aunque quizá mis años andan confundidos como me dice Carlos Martínez Rivas que

ha estado hace unos días con nosotros en el río San Juan y en vez de 1948 sea 1947 ó 1953 no sea exactamente 1953— y lo mismo enseguida que después de cuatro años pasados en Nueva York con algunos de nuestros hijos volvimos todos a Madrid donde vivimos esta vez desde 1957 hasta 1959 en otro piso de la calle Donoso Cortés entre Hilarión Eslava y Gaztambide cerca de donde estuvo el antiguo Colegio Guadalupe en cuyo bar me presentó Carlos Martínez Rivas a Luis Rosales no lejos por lo tanto de Altamirano 34 en que vivían siempre los Rosales y su hijo Luis Cristóbal un estupendo niño que yo llamaba el Hombre porque era ya el poder de Altamirano 34 donde Maruja y Luis Rosales siempre nos acogían con la misma naturalidad que a sus viejos amigos ya por supuesto nuestros desde 1948 y 1953 cuando estuvieron casi todos especialmente los poetas acompañados de sus esposas con Luis Rosales y la suya y conmigo y la mía en Salamanca y la Peña de Francia como también en Santander junto a la playa del Sardinero y aún conservamos algunas fotos en las que estamos con los Panero y los Vivanco y los Ruidruejo y los Valverde y Luis Rosales y Maruja en las paredes de la casa de la finca Las Brisas en el río San Juan. Siempre es claro en el tiempo del río San Juan donde siempre es abril en el río del tiempo en que se queda y fluye siempre todo el tiempo de España y el tiempo de Nicaragua y el tiempo de Costa Rica y el de España en el de ellas y el de ellas en el de España y el tiempo mío y de los míos y el tiempo de Luis Rosales y los suyos de los Paneros y los Vivancos y los Ridruejo y los Laínes el tiempo que nunca pasa porque no pasa más que todo junto y todo junto existe siempre el tiempo desde siempre de la Casa Encendida de la casa encendida de Altamirano 34 de la casa encendida de la finca Las Brisas de la Casa Encendida que nunca se apaga porque siempre es Abril en La Casa Encendida como siempre es abril en el río San Juan. Ya sin embargo no recuerdo qué año fue la primera vez que Luis Rosales vino a América con Leopoldo Panero acompañándolos me parece el Conde de Foxá y visitaron entre otros países hispanoamericanos Costa Rica y Nicaragua donde hicieron lecturas de su poesía de su poesía Luis Rosales y de la suya Leopoldo Panero en San José y Managua y las otras ciudades principales con teatros llenos y grandes aplausos y noticias en los periódicos entre minucias y trivialidades y lugares comunes de nuestra vida diaria que en vano trato de reproducir y Luis Rosales en Granada fue proclamado Hijo Honorario de Granada y Panero en León Hijo Honorario de León y cuando fueron a Granada visitaron a mi mujer que estaba allí esa vez pues ambos eran como dije amigos míos de Madrid desde 1948 ó 1947 como dice el poeta Carlos Martínez Rivas el

que me presentó en el Guadalupe a Luis Rosales y Luis Rosales a su vez a Leopoldo Panero en Altamirano 34 pero esta vez no estaba yo con mi mujer sino en un sanatorio de San José de Costa Rica donde por los periódicos supe de la llegada de los poetas españoles y le dije al doctor que eran amigos míos grandes amigos míos mis amigos esos ilustres poetas españoles cuya fotografía figuraba en la primera plana del Diario de Costa Rica y los quería visitar o llamar por teléfono pero el doctor creyó que estaba aún mal de la cabeza y no ya bien como se suponía o que no era prudente exponerme a exitaciones intelectuales y no volví a saber más del asunto ni supe exactamente el año en que pasó porque todo quedó como fuera del tiempo y los años siguientes desde 1953 a 1959 los pasamos nosotros lejos de Costa Rica y Nicaragua a la que regresamos en enero de 1960 para quedarnos en Las Brisas donde ahora vivimos y cuando el centenario del nacimiento de Rubén Darío volvimos a Managua para atender a Luis Rosales que llegó con Maruja invitado a las fiestas y con ellos hicimos la ronda de ceremonias y paseos y recepciones y seminarios y banquetes y recitales y tenidas y conferencias y almuerzos y mesas redondas y continuos desplazamientos en carros oficiales de un punto o otro de Managua y a Granada a las Isletas y a León a la tumba del poeta y a discutir sobre él en la Universidad y hasta Ciudad Darío antes Metapa con la plaza del pueblo natal de Rubén totalmente invadida lo mismo que las calles por una inmensa multitud de gente que iba y venía y al parecer llegaba de todo Nicaragua en automóviles y autobuses y hasta en motocicletas hombres mujeres y niños que entraban y salían de las casas de los vecinos principales donde se daba de comer y beber a miles de invitados entre los que desaparecían y reaparecían los ciento y tantos profesores académicos escritores y poetas llegados de fuera y cuando Luis Rosales y Maruja y Pablo Antonio Cuadra y Fernando Quiñones y mi mujer y yo pensábamos escapar de aquella ronda interminable hacia el Gran Lago de Nicaragua y el río San Juan en un yate facilitado por uno de los jefes de la oposición escapar escapar de Managua hacia el río San Juan estalló lo que en Nicaragua ha quedado llamándose el 22 de Enero en que Managua pasó más de un día bajo un intenso tiroteo iniciado cuando la Guardia empezó a disparar sobre una gran concentración antisomocista y los jefes de la oposición se refugiaron y acuartelaron y estuvieron sitiados en el Gran Hotel donde tenían como rehenes a los norteamericanos allí hospedados con sus mujeres y sus niños mientras los tanques y los cascos de acero mantenían rodeada la manzana y los patroles y los jeeps con pelotones de soldados armados de metralletas recorrían las

calles principales ahuyentando a la gente que corría por ellas sin saber de qué lado venía el traqueteo más o menos cercano de las ametralladoras o las descargas de fusilería que parecían sonar a veces por todas partes como también los persistentes tiros desperdigados tanto de parte de la Guardia Nacional como de francotiradores oposicionistas la mayoría de ellos estudiantes de secundaria y aun de primaria menores de quince años que disparaban desde los tejados con rifles 22 y los que huían por las aceras o se refugiaban en las casas de sus conocidos o los que detenían sus automóviles para preguntar por alguien y los amigos que telefoneaban para dar noticias o averiguarlas todos decían que era grande el número de muertos y mi mujer y yo que estábamos encerrados sin poder salir en casa de mi madre tratábamos en vano de comunicarnos por teléfono con Luis Rosales que con los otros invitados españoles y los de casi todos los otros países estaba hospedado en El Lido un hotel tropical frente al lago de Managua y cuando al fin pudimos ir a buscar a los Rosales temprano de la mañana del día siguiente los encontramos listos para partir y los acompañamos en el auto al aeropuerto de las Mercedes donde tomaron el avión de vuelta hacia Madrid por lo que se quedaron sin venir entonces a Las Brisas donde dos o tres años después cuando menos pensaba en la paz en que vivo leí en el diario La Nación de San José de Costa Rica que Luis Rosales estaba allí otra vez no sé si dando algún cursillo o una serie de conferencias en la Universidad y le envié de Los Chiles este radiograma Señor Luis Rosales c/o Embajada de España San José Encantados saber estás tan cerca Vente siquiera fin de semana conocer río Reclama LACSA pasajes ida y vuelta avión Los Chiles Avísanos salida para recibirte Abrazos Coronel y María pero nosotros ni supimos si llegó el radiograma y a Luis Rosales lo esperamos siempre en el río San Juan. A Luis Rosales lo esperamos en el río San Juan donde tiene una casa encendida en la noche del trópico al borde de la selva con fotos en las paredes de Luis Rosales y sus amigos Luis Rosales y Eduardo Carranza José María Souvirón Dámaso Alonso Leopoldo Panero Luis Felipe Vivanco y yo cada uno con una copa de champán en la mano en el apartamento que Eduardo Carranza tenía en Madrid Luis Rosales y Jorge Mañach Dámaso Alonso Leopoldo Panero un hijo de Mañach José María Souvirón y yo comiendo en una tasca de Madrid Luis Rosales y Jorge Luis Borges otros dos argentinos y Fernando Quiñones sentados a una mesa con sus correspondientes tacitas de café en el aeropuerto de Barajas pequeña foto de 1963 que me fue enviada de Madrid por el poeta Luis Rocha de Nicaragua sobrino mío y muchas otras fotos de Luis Rosales y sus amigos hispano-

americanos y españoles en diferentes combinaciones o solamente mías con otros amigos o conocidos como Roy Campbell o Ungaretti pero no la a mi ver mejor de Luis Rosales la foto en que está solo levantando a su niño hasta la altura de su cara iluminada por una sonrisa de padre feliz un San Cristobalón listo a cruzar el río con el niño que no estaría mal en las inmediaciones del río San Juan ni tengo ni conozco ni hay que yo sepa foto del alto flaco flexible Luis Rosales de 1948 ya los ojos pipiriciegos tras de los gruesos lentes aunque no todavía el hombretón cetrino de su retrato por Dámaso Alonso pero las fotos de Luis Rosales o sus retratos son claro sólo puntos de referencia como el Madrid del mapa es claro sólo un punto de referencia para el Madrid de España donde el que no lo sabe ver en él lo que es en realidad como les pasa claro a los que no lo han visto y lo ven una vez que no saben que es él ni saben lo que es él ni que es él ni qué es él porque no lo conocen y por añadidura cuando él habla tiene la propiedad de hacerse él mismo casi invisible y de hacer ver no más que lo que él está viendo pensando y diciendo porque tiene la propiedad de hacer como quien dice visibles las palabras por lo que desde luego todo retrato de Luis Rosales su mejor foto no es más que el hueco de Luis Rosales tapado por la estampa de Luis Rosales sólo una foto en hueco un retrato al vacío como el que voy haciendo pero el que lo conoce tiene presente claro al mismo Luis Rosales sin olvidar que Luis Rosales no es sólo Luis Rosales es Luis Rosales y su mundo no es Luis Rosales solo es Luis Rosales y los suyos Maruja y Luis Cristóbal es Luis Rosales Leopoldo Panero Luis Felipe Vivanco y sus otros amigos españoles e hispanoamericanos y sus amigos nicaragüenses Luis Rosales el compañero el maestro el amigo de sus amigos el mismo Luis Rosales de toda su vida que habla y habla con sus amigos habla siempre como tomando poseçión de sí mismo y sus amigos y poniéndose él todo dándose todo él en lo que va diciendo cada palabra dicha desde toda su vida y habla y escribe siempre sólo como con toda la sangre reunida y escribe siempre solo escribe sólo todo el contenido del corazón porque lo sabe todo de memoria knows everything by heart lo sabe todo de memoria mejor dicho lo sabe lo cree lo dice todo de corazón ya para mí lo mismo en Abril y las Rimas que en La Casa Encendida como en El Contenido del Corazón por donde fluye siempre todo el río de su memoria que es el río del tiempo como el río San Juan donde siempre es abril y todo está presente en el curso del río y Luis Rosales es Luis Rosales en toda su memoria la de ayer y mañana en su memoria de hoy para tener así a todos los suyos sus vivos y sus muertos siempre vivos en él sin sufrir ningún cambio o como

escribe mi madrina Gertrude Stein si la práctica del presente y la práctica del pasado y hay una práctica y la práctica del futuro entonces finalmente no hay ningún cambio y Luis Rosales es siempre el mismo y nosotros los mismos porque no hay claro cambio donde el mañana y el ayer se incluyen en el hoy donde ayer es mañana y mañana es ayer es hoy y siempre es hoy repito en el río San Juan donde esperamos que Luis Rosales venga mañana para que haya venido y conocido el río ya que una vez que lo haya conocido ya no podrá no haberlo conocido ni podrá olvidarlo y el río estará con él y él con el río donde quiera que vaya o donde quiera que se encuentre aun en el mismo río y el río estará en él y él en el río donde quiera que esté o en el tiempo que sea ayer lo mismo que mañana como si Luis Rosales fuera del río o el río fuera de Luis Rosales o Luis Rosales fuera el río o el río fuera Luis Rosales el más americano de los poetas españoles andaluz tropical dos veces granadino de Granada y Granada y Madrid y Managua y San José de Costa Rica de Altamirano 34 y de la casa de Las Brisas en la frontera de Costa Rica y Nicaragua que cuando haya venido mañana o ayer recordará los verdes llanos llenos de vacas criollas y toros bráhman los bosquecillos de palmas cubas en la margen derecha del río Medio Queso donde seguramente Luis Cristóbal corrió venados con los perros o cazó tepescuintes toda la zona ya poblada de futuros recuerdos de bandadas de garzas y centenares de cormoranes piches zarcetas cocas y martinpeñas y guairones y veteranos y otras aves acuáticas que levantan el vuelo al acercarse el Coronel el yate de mis hijos en que irá o en que iba Luis Rosales con Luis Cristóbal y hasta quizá Maruja si acaso se atreve a venir de Madrid a las selvas y ríos y bajuras del trópico como lo hicieron Hildegard y Leonie dos primas alemanas de mi esposa María la primera venida del Sarre la otra de Luxemburgo que por poco naufragan cuando la panga en que viajaban con mi hijo Luis en el timón a gran velocidad fue a dar contra la punta de un palo oculto bajo el agua y apenas pudo alcanzar la orilla pantanosa de impenetrable vegetación donde siendo imposible bajar a tierra quedó la panga medio hundida y las dos primas alemanas con el agua hasta la cintura lo menos un par de horas al cabo de las cuales ya casi de noche los recogió otra gasolina que pasó cerca y Luis Rosales claro recordará otra vez volverá a recordar a vivir otra vez tratará de explicar explicará mañana que la salida casi súbita del río Medio Queso al gran río San Juan fue aquella vez y es siempre como un deslumbramiento una iluminación un repentino ensanchamiento del espacio una explosión del tiempo en que se olvida el tiempo en que uno mismo por un momento al parecer eterno se

olvida de uno mismo como entidad distinta separada del río mientras el yate en que navegan o navegaban o mejor dicho navegarán Luis Rosales y Luis Cristóbal mi mujer y con ella alguno de mis hijos Manuel o Ricardo Coronel Kautz ingenieros agrónomos interesados en el desarrollo de la región y la navegación del río amigos de los libros o el menor de ellos Carlos cazador pescador maderero escritor que hoy maneja la finca Las Brisas como maneja el yate que entra en las aguas agitadas o mansas luminosas o grises según el viento que haga o el estado del tiempo en el río San Juan y el gran río está ahí mejor dicho aquí está es decir está y va está y va todo donde va está y va todo donde está donde uno está está todo es decir todo el río el gran río de todo y dónde está pregunto la Casa Encendida en la noche del río a la orilla del río o en el mismo río puesto que está no hay duda reflejada en el río y a la orilla del río en donde todo avanza y todo se repite de noche y de día mientras ahora ayer hoy o mañana ya en pleno día como a las 9 a.m. a medio sol el yate de mis hijos con Luis Rosales y nosotros pasa por Santa Fe que hace apenas cinco años era una hacienda abandonada perteneciente a la familia del General Zelaya Presidente de Nicaragua (1893-1909) la pura selva y tacotales en que a lo más se establecían cada diez o veinte años algunos cortes de madera pero actualmente la Nicaragua Sugar Estates Limited ha empezado a desarrollar entre el río Melchora y el río Palo de Arquito y el Cerro del Mono y el caserío de La Azucena una ambiciosa empresa ganadera que dé vida a la zona y las orillas de los ríos se han llenado de casas habitables una escuela primaria un taller de mecánica una excelente pista de aterrizaje en que aterrizan avionetas casi todos los días carreteras de piedra tractores automulas patroles camiones planta eléctrica radioteléfono bodegas y muelles con yates y gasolinas y hasta un lanchón de desembarco de los usados en Viet-Nam que transporta ganado maquinaria y semillas por la ruta del lago al puerto de Granada y los extensos llanos sembrados de alemán y otros pastos capaces de adaptarse a terrenos arrebatados a la selva o a las aguas del río lo mismo que las faldas de las suaves alturas antes impenetrables ahora todo verde todo poblado de hatos de vaquillas enrazadas y toros importados Santa Gertrudis Bráhman o Charolais que han cambiado el aspecto de estas remotidades y hasta posiblemente el porvenir del río y de sus tributarios grandes y chicos como Melchora y Melchorita Palo de Arco y Palo de Arquito Isla Grande e Isla Chica Pocosol y Pocosolito Santa Cruz y Santa Crucita la interminable serie de afluentes mayores y menores que bajan de la jungla invitando a explorarlos en busca de animales ya casi inencontrables vr. gr. los grandes caimanes ya a punto de extinguirse que los nicaragüenses

llamamos lagartos y que mi nietecito de dos años tres meses Ian Coronel Kinloch llama ya cocodrilos o con mayores probabilidades de aparecer en los recodos de los afluentes el jaguar el puma la danta el oso caballo pavas pavones y tucanes y el misterioso Pájaro del Sol y de la Luna que Luis Cristobal podrá encontrar con un poco de suerte junto a las pozas más secretas de la selva pluviosa ya cada vez más alejada de ambas orillas la izquierda o la derecha donde aún está la hacienda San Francisco del Río que fue de las Kautz mi esposa y sus hermanas y antes lo había sido de su padre y su abuelo alemanes que la fundaron a principios del siglo y hoy como casi todas las tierras y las islas de la cuenca del río es propiedad de los Somozas que la tienen hace veinte años en total abandono ya no sólo no promoviendo sino paralizando el desarrollo de la región más de diez mil manzanas de la raya de la frontera hasta el río San Juan de Medio Queso a Río Frío frente al Gran Lago de Nicaragua y el puertecito de San Carlos de cuya fortaleza edificada en el siglo XVII o de la plazoleta donde estuvo la antigua Comandancia se contempla un paisaje que quizá es el más bello y sin duda el más amplio de todo el país salvo quizá ese mismo visto de una alta roca situada al oeste sobre la cima de un promontorio bastante elevado llamado El Mirador de la hacienda Santa Isabel que es de los Lugo Kautz sobrinos nuestros hijos de mi cuñada Mina ya que de El Mirador casi se abarca toda la vastedad del lago con la pareja de volcanes de la Isla de Ometepe y el Archipiélago de Solentiname donde el poeta Ernesto Cardenal tiene su ya famosa comunidad de revolucionarios contemplativos pintores escultores alfareros campesinos que viven de la pesca y la agricultura primitiva en las islas mayores y menores de su archipiélago y más al sur la fila de los volcanes ticos mientras abajo al norte y al noreste de El Mirador grandes bajuras selvas ríos playuelas islotes y tablazos seguidos de tablazos de la corriente madre del río San Juan que parecen perderse en la distancia en que parece perderse el río en que nada parece perderse porque todo parece volver a repetirse y donde todo lo que pasa en realidad no pasa puesto que siempre está pasando y volviendo a pasar en el río del tiempo o en el tiempo del río donde el mismo futuro está presente en el pasado como el mismo pasado presente en el futuro el pasado el futuro en el mismo presente toda la historia de Nicaragua y Costa Rica y la de Guatemala El Salvador y Honduras y la de México y las Antillas es decir del Caribe y la historia de España como también en buena parte la de Inglaterra y aun la de Holanda y la de Francia y más aún la historia de los Estados Unidos toda la historia por lo visto que de cerca o de lejos ha tenido que ver con el río San Juan

los caribes y sumos melchoras y guatusos y más tarde los moscos que tuvieron palenques en sus riberas los nahuales del Pacífico que al parecer navegaron el lago y bajaron el río y hasta según se dice establecieron una colonia no se sabe en qué punto de la desembocadura posiblemente cerca de la Barra del Colorado donde hoy habitan criollos y mestizos y negros costeños que hablan a su manera inglés y castellano y desde 1527 los emisarios de Pedrarias descubridores exploradores navegantes del lago y el río el Capitán Ruy Díaz Hernando de Soto Gabriel de Rojas Martín de Estete Belalcazar Diego Machuca cuyo nombre quedó en el raudal de Machuca y Alonso Calero que salió al mar como también el antepasado del Marqués de Lozoya Rodrigo de Contreras descendiente de una cautiva de Tamerlán no sólo yerno de Pedrarias sino también y por lo mismo Gobernador de Nicaragua el que le puso al río el nombre de San Juan y según el Marqués de Peralta le puso el nombre de San Juan de la Cruz antes del nacimiento de San Juan de la Cruz al solitario puerto nicaragüense de San Juan del Norte hoy puerto muerto que los ingleses llamaron Greytown por donde entraban los piratas que subían el río y saqueaban Granada incendiaban las casas y violaban a las mujeres David y Morgan y Mansfield y Gallardillo cuatro piratas en cinco años del 1665 al 1670 y no lograron apoderarse del río y del lago y el puerto de Granada y el istmo de Nicaragua porque en España se alarmaron y se mandó construir el fuerte de El Castillo en el raudal que hoy se conoce con ese nombre un lugar estratégico donde un siglo después en 1762 es decir a mediados del siglo XVIII una niña española Rafaela Herrera que en la memoria popular o más bien escolar de los nicaragüenses es ya una especie de pequeña Juana de Arco de Nicaragua de un solo tiro de cañón mató en su tienda al Comandante inglés y puso en fuga al resto de su tropa que amenazaba tomar El Castillo y apoderarse del país y a la siguiente expedición inglesa contra el mismo Castillo la de 1780 el joven oficial Horatio Nelson el futuro Almirante que mandaba una compañía de doscientos hombres y se jactaba de haber tomado por asalto la isla de la Bartola fue sacado en camilla casi moribundo con destino a Jamaica cuando tres mil soldados de la armada inglesa fueron diezmados por la disentería que esa vez por lo menos salvó a Nicaragua para la América Latina y la lengua española porque era allí donde ocurría como quien dice la guerra de las lenguas el castellano y el inglés o la guerra de las monedas el real y el dólar o la guerra de los colores el rojo y el verde todo eso y más como es de suponerse por debajo del agua del río de la historia sin salir a la superficie más que de cuando en cuando a semejanza de las alimañas que nadan

en el río el pejesierra el pejespada el cocodrilo y sobre todo el tiburón la especie nicaragüense de tiburones de agua dulce *eulamia nicaragüensis* sanguinarios *man eaters* devoradores de hombres emblema símbolo imagen nuestra que abundan en el lago tanto como en el río y aun no hace mucho destrozaban a la vista del pueblo a los que naufragaban en la Barra del Colorado un lugar afligido por frecuentes naufragios de las frágiles lanchas de madera que se rompían en la seca barra cuando trataban de salir al mar hacia Bluefields o Puerto Limón procedentes de Nicaragua por el río San Juan o del río San Carlos y el río Sarapiquí los dos grandes afluentes costarricenses del río San Juan dos caudalosos ríos navegables por donde en la colonia y después de la independencia y cuando ya el San Juan contaba con siete *river boats* de la Nicaragua Transit Company es decir a mediados del siglo XIX aún subían en lanchas y bongos los que intentaban alcanzar el interior de Costa Rica y continuar por tierra a las ciudades de la Meseta la misma ruta por donde bajaron hasta el río San Juan las fuerzas ticas que mandaba el hermano del Presidente Mora de Costa Rica tras una larga marcha a través de la selva y un rápido descenso en balsas y canoas del torrentoso río Sarapiquí con la ayuda del granadino Chico Petaca y como resultado las astutas maniobras planeadas y dirigidas por los pilotos del Comodoro Vanderbildt por las que en un momento dominaron el río San Juan apoderándose de todos o casi todos los vapores del Tránsito gritándoles en inglés que eran los mismos gente de New Orleans y Baltimore y Charleston y del mismo New York como también con la misma estratagema tomaron San Juan del Norte y el Castillo y la fortaleza de San Carlos de Austria que estaban en poder de los filibusteros con lo que William Walker de Nashville Tennessee Presidente filibustero de los nicaragüenses quedó bloqueado en el interior de Nicaragua y tuvo que rendirse poco después en Rivas y de ese modo pasó el peligro de que Centroamérica se convirtiera en Estado esclavista como Alabama o Mississippi o Georgia y por lo mismo no se perdió la lengua ni se perdió la identidad ni se perdió ni se ha perdido ni podrá perderse la libertad de que aún gozamos en el río y las islas del lago y en la frontera de Costa Rica como en la misma Costa Rica sino que todo como en el río siguió lo mismo todo con todo y todo sigue lo mismo aunque parezca todo lo contrario nunca ha dejado de ser lo mismo lo mismo en los raudales y los remolinos y las aguas arriba que en los remansos y los recodos y los tablazos y las vueltas del río siempre la misma historia y siempre el mismo río en que nada se pierde porque todo el futuro pasado y el pasado futuro el ayer el mañana y el pasado mañana es el presente siempre está pre-

sente siempre como el río San Juan está presente todo entre San Carlos y San Juan del Norte y la Barra del Colorado entre el lago y el mar entre el principio y el fin del río como lo está en el Coronel el yate de mis hijos donde va Luis Rosales y su hijo Luis Cristóbal y mis hijos Manuel o Ricardo o Luis o Carlos Coronel Kautz y mi mujer María y yo con ellos rumbo al raudal del Toro junto a la desembocadura del río Sábalos cerca del Tarpon Camp frecuentado por norteamericanos de Texas o Florida aficionados a la pesca del sábalo en los propios raudales en el raudal del Toro antes raudal del Tauro y en el raudal de Santa Cruz o raudal del Castillo que es hacia donde vamos o mejor dicho iremos diremos iremos diremos fuimos a visitar las ruinas las piedras amontonadas en El Castillo y pasaremos o pasamos y volveremos a pasar frente a las carcomidas casas de madera del Castillo el pueblecito donde pasó su infancia el poeta nicaragüense también amigo de Luis Rosales Fernando Silva con los inolvidables niños de los cuentos de Silva especialmente el niño Fernando Silva al lado de su padre el Comandante don Chico Silva que es como el río y con el río el personaje principal de la novela El Comandante del mismo poeta Fernando Silva un clásico nicaragüense escrito en nicaragüense o lo que viene a ser lo mismo en castellano de Nicaragua o nicaragüense de Castilla o castellano del Castillo lengua llena de vida igual que la novela El Comandante en la que el Comandante viene a ser el río y el río el Comandante al menos para el niño del río San Juan que no deja de parecerse a la nicaragüense a Huckleberry Finn el niño del Mississippi de la novela de Samuel Clemens alias Mark Twain otro poeta después de todo o mejor dicho antes que todo que como lo hizo Fernando Silva y Luis Rosales lo hará algún día o lo hizo un día o como digo lo hace ahora pasó a mediados del siglo pasado por el río San Juan en un barco de rueda como los que él había piloteado en las aguas del Mississippi con su cachucha su melena sus espesas cejas sus ojos de piloto y su sonrisa de humorista cuando viniendo de San Francisco de California hacia Nueva York y la Nueva Inglaterra hizo la travesía del lago y el río de San Jorge a San Carlos y de San Carlos a San Juan del Norte alias Greytown pasando por El Castillo la misma travesía que han hecho tantos otros poetas nicaragüenses y de otros países como recuerda Luis Rosales que conoce esta historia la creé la crea como lo hacemos todos los poetas nicaragüenses que hemos hecho el viaje el padre Angel Martínez el gran poeta nicaragüense nacido en Navarra amigo mío amigo de Luis Rosales y de Fernando Silva que hizo el viaje del río hasta San Juan del Norte con Luis Rocha el poeta y el doctor Luis Favilli autor de Martes y mi mujer María como también amigo de

Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal que hizo el viaje del río hasta la desembocadura con William Agudelo el poeta colombiano de la comunidad de Solentiname como también amigo el padre Angel Martínez de Pablo Antonio Cuadra que también hizo el viaje del río hasta la Barra del Colorado en los mismos transportes que el páter un maestro un amigo de todos nosotros que hizo el viaje de San Francisco del Río en las destartaladas lanchaplanas del viejo Tráfico empujadas con lentitud por un asmático remolcador hasta la misma Barra del Colorado y lo escribió lo dejó para siempre su viaje del río todo viaje del río su viaje y el río en su gran poema Río Hasta el Fin sobre el que un crítico matagalpa escribió en son de burla me río hasta el fin pero que es con los cuentos de Silva referentes al río y la novela El Comandante del mismo Silva y El Estrecho Dudoso de Ernesto Cardenal una de las obras permanentes de la abundante literatura del río San Juan a la que más o menos contribuimos o contribuiremos todos los poetas que hemos hecho o que haremos el viaje del río hasta el fin o por lo menos hemos estado una vez en el río con lo que para siempre ya el río está en nosotros como nosotros para siempre estamos ya en el río todos nosotros somos ya para siempre el río muertos y vivos todos vivimos en el río lo mismo Joaquín Pasos que el padre Angel Martínez y el padre Ernesto Cardenal que Pablo Antonio Cuadra Carlos Martínez Rivas Fernando Silva Ernesto Gutiérrez Luis Rocha todos o casi todos los poetas nicaragüenses amigos de Luis Rosales como también amigos de los amigos de Luis Rosales Leopoldo Panero Luis Felipe Vivanco Dionisio Ridruejo Pedro Laín Entralgo Dámaso Alonso José María Souvirón todos los que frecuentan la casa encendida de Altamirano 34 y están con Luis Rosales en las fotos clavadas en las paredes de la casa de Las Brisas a la par de sus libros Abril Rimas La Casa Encendida El Contenido del Corazón a la vega del llano del río Medio Queso de Costa Rica que desemboca en el gran río San Juan de Nicaragua donde esperamos a Luis Rosales sabiendo claro que vendrá algún día no importa cuándo no importa en qué tiempo fuera quizá del tiempo como tampoco dónde en qué satélite o planeta o fuera del espacio siempre que sea claro en el río San Juan.

JOSE CORONEL URTECHO

«Las Brisas». Los Chiles
Frontera Norte
COSTA RICA

PERSEFONE

Demasiado temblor bajo las nubes,
demasiadas caricias en la sombra.

Demasiadas coronas en los gozos,
demasiadas palabras en los aires.

Demasiadas praderas alejándose,
demasiado color en tantas cosas.

Demasiado cristal en torno mío,
demasiados incendios en el valle.

Demasiados rumores en los árboles,
demasiado terror en las cavernas.

Demasiada certeza en los finales,
demasiado buscar en los principios.

Demasiado esplendor en las melenas,
demasiada blancura con los miembros.

Demasiada, Perséfone, agonía
y demasiados lirios en las manos.

Y demasiadas manos en los años
y demasiados años en el cántico.

Demasiadas doradas cataratas
y demasiado ruido sobre sangre.

Rechazo cuanto pueda retenerme
en mi ascenso de noche por el cielo.

Rechazo mis promesas y mis ritos
y mis oscuras brasas sentimientos.

Rechazo mis problemas y mis éxtasis
en el terrible subterráneo blanco.

Orfeo me ha llamado entre sus luces.
Orfeo me ha llamado entre los astros.

☆

Olvido mis paisajes y mis llamas,
olvido mis encuentros y mi júbilo,
olvido mis pasiones y mis páginas.

Olvido mis cadenas y mis lutos,
olvido mis traiciones y mis joyas,
olvido mis sollozos y mis tumbas.

Olvido mis inciertas certidumbres,
olvido mis placeres de lo nunca,
olvido hasta las letras de mi nombre.

Ya sólo soy un alma y quiero sólo
ser la esencia del fuego fulminante,
la sonda que se eleva sin recuerdos.

☆

Láminas de rumor desamparado,
cimientos de un palacio abominable,
palabras de perdón y latigazos,
gritos entre los muros de los años,
cuchillos en los ojos de las flores,
bordes de piel quemada junto al mar,
abrazos como un pan lleno de sangre,
corderos en el fondo de los pozos,
siniestros corazones que suplican,
tormentas de la raya vacilante,

rodillas como piedras que volasen,
sombras que configuran lo ya no,
montones de cabezas y de escombros,
luces que nacen raudas y se pierden,
rosas que se asemejan a las rosas,
gemidos proferidos a lo lejos,
umbrales derribados que se mezclan,
entrelazados blancos diferentes,
miradas de carbón atormentado,
un géminis de estatua y de suplicio,
la reina del infierno y sus mitades.

☆

La reina del infierno me ha mirado
con su boca que nace entre pedazos
de luz ensangrentada y envolvente.

La reina del infierno me ha tocado
con su mano de barro que se alarga
por entre las raíces de lo muerto.

La reina del infierno me permite
moverme en sus estratos aplastados
y besar sus espigas insensibles.

La reina del infierno me conduce
al campo en que las flores azuladas
crecen pero hacia abajo para siempre.

La reina del infierno me ha quemado
con sus brazos tan blancos como el odio
que siento todavía al deshacerme.

☆

Perséfone te llamo a la llanura
bajo las rocas de oro y los jacintos,
si es que puedes salir del laberinto.

Perséfone te llamo desde el ámbito
en que la claridad es un diamante,
si es que puedes oír desde la sangre.

Perséfone te llamo a la verdad
sobre tu reino ciego de crisol
si es que puedes oír desde el carbón.

Sólo tu sombra veo, no de luz,
una confusa forma resurgente.

Sólo tu piedra veo, no la idea
en que la eternidad residiría.

Sólo tu nunca veo entre las piedras
que quedan donde está lo que te imita,
pura conminación de la intención.

Perséfone te llamo y me despido
de tu rosada bruma en que viví
con luz inexistente donde el tiempo.

Sólo tu confusión se me aproxima
entre lamentos roncos y reflejos,
pasión de soledad desolación.

Perséfone te llamo y me despido
de tus abiertas puertas ardiendo,
de tus espinos negros, patíbulo.

☆

Te di mi corazón y sus momentos,
te di todos los cauces como el sol.

Te di los campos blancos de mis días,
te di la permanencia de mis signos.

Te di las esperanzas de los sueños,
te di mis esperanzas enterradas.

Te di los ramos rojos de mis dedos,
te di la antorcha pura de mi voz.

Te di mis cicatrices y mis labios,
te di las alabanzas de la vida.

Te di con mis dos ojos mi cabeza,
te di mi comunión descuartizado.



Diosa,
mi relación contigo no es de cielo,
mi relación contigo no es de amor,
mi relación contigo no es de fiel.

Me aparto de tus fúnebres encantos
y de las seducciones de la tumba,
y del encaje negro que recubre
la desnudez del cuerpo de la tierra.

Diosa,
me aparto de tus ojos de serpiente,
me aparto de tu boca de cenizas,
me aparto de tu vientre de oración.

Yo todavía soy de oscuridad.
Tus capas disonantes me recubren,
pero las hojas blancas del ciprés
me llaman.

Y las estrellas bajan a mi encuentro.
Me llenan las estrellas de lo azul;
de lo lejos me llaman las estrellas,
de lo que ya no es tierra ni soy yo.

Lo negro es transparente por la noche.
La noche es transparente por lo negro.

En el blanco ciprés todo transmuta
su esencia subterránea en el uránico
hálito.

La luz de las estrellas ha deshecho
los restos milenarios de mi cuerpo.

Diosa,
evadido de ti me reconozco
ya sólo en el fulgor.

JUAN EDUARDO CIRLOT

Herzegovino, 33
BARCELONA

LAS CORTES ESPAÑOLAS FRENTE A LA INDEPENDENCIA AMERICANA

(Un estudio sobre Labra)

Como complemento del anterior artículo titulado *Rafael María de Labra y las relaciones hispanoamericanas*, nos proponemos analizar en este trabajo el pensamiento de Labra con respecto a la independencia americana, a través de la labor desarrollada por las Cortes de Cádiz y las del Trienio Liberal de 1820-1823. A través de sus reflexiones y datos que aporta podemos apreciar nuevamente la constante inquietud de dicho autor por el problema americano y la sinceridad de sus apreciaciones, hecho que demuestra su íntima compenetración con los episodios que jalonan el proceso independentista.

Por otra parte, su espíritu crítico y serena objetividad se evidencian en los juicios que le merecen las diversas medidas adoptadas por la Metrópoli a partir de fines del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, a las que responsabiliza de «la pérdida de las Américas». En su análisis no olvida, asimismo, señalar la actitud de Inglaterra y otras potencias, quienes jugaron importante papel en la transformación de los movimientos insurreccionales americanos a fin de que culminaran en la defintiva ruptura política.

LAS CORTES DE CADIZ

A. EL PROBLEMA AMERICANO

Con respecto a la ruptura del vínculo político entre España y sus colonias, Labra se propone demostrar que no fueron las medidas liberales proclamadas por las Cortes de Cádiz las que provocaron la pérdida de las Américas, sino, por el contrario, la insuficiencia de las mismas. Además, hay varias causas que pueden citarse, a través de los años, como responsables de la separación definitiva, «aun prescindiendo de las exigencias de las leyes históricas que explican la descomposición de los grandes cuerpos para que se formen individualidades poderosas, con vida y fin propios».

Así, cita el ejemplo de la emancipación de las colonias norteamericanas y, particularmente, la actitud de España al apoyar a los rebeldes, movida por su rivalidad con Inglaterra; la influencia de la Revolución Francesa, con la fuerza de sus ideas que se imponían por el irresistible y perturbador efecto de su novedad; la acción de Inglaterra, interesada en lograr la desaparición del régimen colonial para obtener ventajas económicas; y el propio ejemplo de España que, en ausencia de su Rey, sacando fuerzas de flaqueza, enfrentó a Napoleón y a las autoridades por él impuestas, luchando por su independencia.

Todo ello se eslabonó de tal forma que conmovió las bases políticas, jurídicas, económicas y aun efectivas del Imperio español y concurrió para que «las relaciones de la Metrópoli y las colonias españolas invistiesen el carácter lamentable que ofrecen de 1809 a 1814, y aun con posterioridad hasta 1820» (1).

Sin embargo, y a pesar de que Labra considera que «la idea separatista estaba en la mente de los colonos», afirma más adelante: «es necesario reconocer que la ocasión de que tantas y tan poderosas influencias produjesen sus efectos... la proporcionaron los gobernantes y legisladores españoles de aquella crítica época». Pues ese grupo separatista que a principios del siglo XIX estaba dispuesto a seguir el ejemplo de otras colonias y que confiaba en el auxilio que podían brindarle «ingleses y holandeses» —supone Labra— era poco numeroso, reducidísimo, ya que la gran mayoría, si bien «descontenta del régimen colonial, ni soñaba en separarse de la Madre Patria».

Tal lo que ocurría en los movimientos insurreccionales de Caracas, Méjico y Buenos Aires en 1810. El grupo promotor —dice Labra— profundamente convencido de que la revolución concluiría en la independencia, pues ellos no se contentaban con reformas parciales, se cuidó mucho de no suscitar prevenciones y «dejó al tiempo y á las torpezas de los gobernantes peninsulares el empeño de caracterizar el movimiento y de empujarlo en un sentido absolutamente conforme á los deseos separatistas».

No entraremos a analizar esta interpretación de Labra acerca del sentido de las Revoluciones de 1810. Nos limitamos a señalar su pensamiento, ya que la historiografía contemporánea ofrece abundantísima bibliografía sobre un tema tan polémico, particularmente en los historiadores del Río de la Plata, quienes presentan posiciones irreconciliables entre los que sostienen que la Revolución de Mayo fue

(1) Labra, Rafael M. de: *La pérdida de las Américas*, artículos publicados en «Los conocimientos útiles». Madrid, Imprenta a cargo de Francisco Roig, Arco de Santa María, núm. 39, 1869 (pp. 67 y ss.).

un movimiento separatista desde sus comienzos, y la escuela revisionista que lo ve como una reacción en apoyo a Fernando VII y fidelidad a la Metrópoli, si bien las circunstancias posteriores transformaron la postura inicial y condujeron a la ruptura definitiva.

Labra adjudica toda la responsabilidad de la pérdida de las colonias a la conducción política metropolitana, a «la tibieza y las reservas de la Junta Central, de la Regencia y de las Cortes de Cádiz»; sostiene que su falta de visión hizo mucho más que todo el empeño de los patriotas americanos, quienes «se reducían a explotar tantas decepciones y tantos dolores, así como a utilizar las torpezas de los primeros» (2).

Dicha torpeza caracteriza, en primer lugar, la labor de los Virreyes y Capitanes Generales, quienes «llevaron al extremo la política de los errores y las insensateces». Obcecados por el sentido de autoridad, no supieron distinguir ideas ni tendencias, no usaron la más mínima tolerancia ni comprensión para las justas aspiraciones de los pueblos que habían llegado a una etapa de su desarrollo político que ya no podían contentarse con el régimen de sumisión y aceptación ciega de disposiciones elaboradas a miles de kilómetros de distancia y formuladas por una mentalidad que desconocía sus auténticas necesidades. Para dichos funcionarios, «los que no estaban á su lado (y su lado no era el de las Cortes de Cádiz, ¡no!, sí el del viejo absolutismo que los había educado y enaltecido) eran decididamente enemigos». Lo único que lograron fue que todos los matices de unas posiciones aún no definidas se fundieran y las voluntades indecisas unieran sus esfuerzos y se dejaran arrastrar por las presiones enemigas de España.

En este aspecto —dice Labra— las Cortes de Cádiz no estuvieron a la altura de las circunstancias; no supieron encontrar los hombres capaces de llevar a América su actitud conciliadora, intérpretes fieles de su voluntad de acercamiento, comprensión y simpatía por la situación de Ultramar. En momentos en que la América Meridional demandaba la acción de hábiles diplomáticos, en que la sensibilidad y perspicacia de sus grupos dirigentes exigían como contrapartida el aporte desinteresado de una nueva acción, las Cortes enviaron como portadores de su política a individuos inmersos en la vieja postura colonial y absolutista que únicamente podía producir una reacción violenta.

Tal es el caso de Javier de Elío, enviado al Virreinato del Río de la Plata en momentos críticos, cuando la insurrección tomaba cuerpo y la posición de sus dirigentes comenzaba a afirmarse en el terreno

---

(2) Labra: *La pérdida de las Américas, op. cit.* (p. 69).

de las realizaciones concretas. «El grosero manejo de Elío» no podía desorientar a los miembros de la Junta, que ya lo conocían perfectamente por sus acciones pasadas como para aceptar disolverse y reconocerlo como virrey. Y Labra se lamenta: «Qué mucho que tal pasara si á los hijos de la Revolución oponía nuestra malaventurada España la pesadez, la ceguera, las estrecheces de los hombres del antiguo régimen!» (3).

Elío se presentó sin otros recursos que su fuerza militar, carente de las reformas políticas y económicas que América necesitaba y que los porteños habían iniciado por su cuenta. Y la Junta del Río de la Plata, que hizo la Revolución apoyada en las bases jurídicas que la propia doctrina tradicional española le ofrecía, se negó a reconocer a Elío aduciendo que «en todo caso, sólo representaba á otra Junta provincial de la Península, tan respetable y tan soberana, pero no más que ella».

Es que Elío, «duro por temperamento, saturado de Aquel españolismo ciego y altanero que ya Montesquieu criticaba... incapaz de renunciar por un momento á la idea de que los americanos eran rebeldes á quienes convenía reducir á la fuerza y sin ningún género de miramientos» (4), llevó las cosas al terreno de las definiciones inmediatas, al empleo de la fuerza material, y con ello agrandó las distancias, provocó el rompimiento que, según Labra, «estaba en el deseo de los *leaders* americanos». Elío, lo mismo que los absolutistas de su época, estaba convencido de que, para los españoles, el tiempo de las concesiones había pasado. Los patriotas eran rebeldes, no se quería hablar con ellos y la fuerza era el único medio para solucionar la situación.

En este sentido, Labra hace mención a una de las soluciones que se ofrecieron como posible remedio a los conflictos entre la Metrópoli y sus dominios sublevados: la *autonomía colonial*, «una de las características de la Política mundial del último tercio del siglo décimonono» (5), idea que tuvo su origen en Inglaterra, como así también el concepto de Federación Imperial que, respetando la autonomía de las colonias busca en una institución superior la dirección del Imperio. Labra piensa que «dada la extensión y población de las Américas, era una locura pensar en la unidad nacional al modo que los hombres de Cádiz la deseaban». La solución —a su parecer— estaba en «dar con un medio de preparar la pronta emancipación de las

---

(3) Labra: *La pérdida de las Américas, op. cit.* (p. 49).

(4) Labra: *La pérdida de las Américas, op. cit.* (p. 48).

(5) Labra, Rafael M. de: *América y la Constitución de 1812*, en *España y América. 1812-1912. Estudios políticos, históricos y de derecho internacional.* Madrid, Tipografía del «Sindicato de Publicidad», calle de Barbieri, número 8, 1912 (p. 436).

Américas á la sombra de la bandera española» (6) y recuerda que en época de Carlos III, el Conde de Aranda pensó en una solución semejante. Se trata de la célebre «Memoria Secreta» de 1783, cuya paternidad no todos los historiadores coinciden en adjudicar al ministro.

Sin olvidar las motivaciones de Labra que lo llevan a proyectar hacia el pasado una inquietud del presente que está viviendo, conviene recordar que su referencia al «Plan de Aranda» comprueba cómo a fines del siglo XIX seguían en vigencia posiciones que en su momento previeron los más avezados políticos españoles del siglo XVIII, los cuales captaron, en toda su amplitud, el problema colonial y el indefectible desmembramiento del Imperio si no se tomaban las medidas adecuadas. Pero ello sólo fue una aspiración de un grupo muy reducido. Su inquietud no logró la repercusión que las circunstancias exigían; su objetiva valoración de la situación colonial sólo quedó en proyectos.

Con respecto a la labor de los «proyectistas», Muñoz Oraa (7) hace notar que antes de la «Memoria Secreta», muchos de los puntos que ésta contiene ya habían sido presentados a la consideración de la Corona. Así, unas «Reflexiones» dirigidas al Rey en 1778 por Marcos Marrero Valenzuela, en las que advierte la amenaza del creciente poderío norteamericano; la «Representación de José de Avalos, Intendente de Ejército y Real Hacienda de la Gobernación y Capitanía General de Venezuela. En ella analiza el estado de la Metrópoli, los gérmenes de independencia que observa en algunas colonias y propone la creación de varias monarquías para impedirlo. Este proyecto fue elevado a la Corona en 1781. Y también hay otros —algunos anónimos— hecho que permite comprobar cómo en esa época de gran inquietud por los más diversos problemas que afectaban a la Monarquía, no sólo las grandes figuras, sino también la burocracia menor se interesó por introducir en el régimen colonial las reformas que éste demandaba.

Funcionarios con sensibilidad política y visión de futuro comprendieron que las verdaderas causas de las convulsiones de comunidades indígenas y cabildos entre 1779 y 1781 fueron provocadas por el excesivo centralismo de la Metrópoli. Y algo muy importante: captaron en toda su proyección el peligro que para los dominios españoles significaba el paulatino crecimiento del poderío estadounidense. Esta es la principal motivación del autor de la «Memoria Secreta», quien prevé la creación de tres reinos, hecho que satisfa-

---

(6) Labra: *La pérdida de las Américas, op. cit.* (pp. 42-43).

(7) Muñoz Oraa: *Pronóstico de la Independencia de América, y un proyecto de Monarquía en 1781,* en «Revista de Historia de América», Méjico, núm. 50.

cería las aspiraciones locales, robustecería su poder y permitiría a la Metrópoli conservar su Imperio: «Que S. M. se desprenda de todas las posesiones del continente de América, quedándose únicamente con las islas de Cuba y Puerto Rico y algunas que más convengan, para depósito. Se deben colocar tres infantes: rey de México, del Perú y de Tierra Firme, tomando V. M. el título de Emperador».

Labra recuerda que «algo de esto se le ocurrió al Príncipe de la Paz», si bien no se detiene a analizar el proyecto y su posible aplicabilidad. Ramos Pérez destaca que, mientras el «Plan de Aranda» tuvo como motivación ocasional el peligro representado por los Estados Unidos, el proyecto de Godoy «respondía a circunstancias de actualidad y no a presunciones de futuro» (8). El mismo significaba, por una parte, reconocer la progresiva realidad de un sentimiento regional o particularista que se manifestaba en los reinos de Ultramar, y por otra, utilizar un modelo francés de conexiones de repúblicas integradas a modo de Confederación, que Napoleón aplicó en la formación de su Imperio. Con ello —a juicio de Ramos Pérez—, empleando las mismas armas de Napoleón, se constituía un sistema que impediría a España ser absorbida por la política francesa y a las colonias robustecer sus autodefensas frente a las apetencias británicas.

Estos proyectos tienen importancia —dejando de lado sus posibilidades o no de concreción— en la medida en que exteriorizan la preocupación de selectos grupos que, a fines del siglo XVIII, comprendieron el proceso que iba cumpliéndose en América e idearon soluciones basadas en el sistema de plurimonarquías, a fin de evitar que el descontento desembocara en una independencia absoluta.

Pero todo no pasó de ser elucubraciones de gabinete. La concepción centralista siguió predominando, tendencia que vuelve a imponerse en las Cortes de Cádiz, tanto en lo referente a la política de Ultramar, como a la organización administrativa de la Península. «La Constitución de 1812 no fue autonomista ni mucho menos. En esto consistió uno de sus principales defectos» (9).

Labra considera que ello se explica no sólo por la influencia de la doctrina revolucionaria francesa, sino especialmente por las circunstancias del movimiento español de 1808 a 1812. Durante dicho período se observa la fuerte resistencia de las Juntas locales y regionales de gobierno y defensa a someterse a una conducción central, pero la presencia del invasor y la falta de dirigentes naturales

---

(8) Ramos Pérez, Demetrio: *Los proyectos de independencia para América preparados por el rey Carlos IV*, en «IV Congreso Internacional de Historia de América». Buenos Aires. Academia Nacional de la Historia, 1967, t. I.

(9) Labra: *América y la Constitución de 1812, op. cit.* (p. 441).

acentuaron la «necesidad de dar una fuerte unidad á la acción de toda España para pelear contra los franceses...» «El clamor público que impuso la reunión de Cortes... respondió á sentimientos vivísimos favorables á la tendencia centralizadora» (10).

Durante el desarrollo de los debates puede apreciarse la pugna entre ambas posiciones, mostrando su tendencia autonomista «los diputados catalanes (Aner, Dou y otros) y los diputados americanos». Pero su posición no triunfó. Basta leer los artículos sobre atribuciones del Ayuntamiento, Diputaciones provinciales y gobiernos de provincia, dentro de la administración peninsular.

En cuanto a Ultramar, la misma posición queda expresada al conservarse —aunque con carácter momentáneo— «la división política y militar de los Reinos Americanos». El artículo 11 dispone que «se hará una división más conveniente del territorio español por una ley constitucional, luego que las circunstancias políticas de la Nación lo permitan». De este modo las Cortes postergaban el tratamiento a fondo de la «especialidad ultramarina», persistiendo mientras tanto «las divisiones y formas consagradas por la Ordenanza de Intendentes del último tercio del siglo XVIII» (11).

Con todo, si bien Labra se lamenta por las deficiencias del Código doceañista particularmente en este último aspecto, elogia la actuación de sus promotores y su sinceridad de miras. «La justicia exije comparar lo que aquellos legisladores hicieron, luchando con dificultades verdaderamente enormes, con lo que toleraron, sancionaron o hicieron sus sucesores de las épocas liberales y constitucionales de España» (12).

B. LA MEDIACION INGLESA

Una de las cuestiones más espinosas que abordaron las Cortes en varias sesiones secretas fue el ofrecimiento británico para reconciliar a los rebeldes de Buenos Aires y Caracas. Labra lo menciona sólo al pasar, diciendo que «grande fue la equivocación de las célebres Cortes en el curso de las negociaciones para la pacificación de América por la mediación sincera de la Gran Bretaña... No pudimos conservar nuestro Imperio colonial por nuestro exclusivo esfuerzo» (12).

---

(10) Labra: *América y la Constitución de 1812, op. cit.* (pp. 441-442).
(11) Labra: *América y la Constitución de 1812, op. cit.* (pp. 444-445).
(12) Labra: *América y la Constitución de 1812, op. cit.* (p. 364).

Ello parece indicar el convencimiento de Labra de que Inglaterra hubiera prestado un sincero apoyo a los intereses peninsulares. Pero, a poco que se observen los manejos diplomáticos de la circunstancial aliada de España, apenas producidos los movimientos insurreccionales, salta a la vista el doble juego de la política inglesa que, en última instancia, actuaba movida sólo por sus intereses económicos.

Basta sólo recordar la acción de lord Strangford desde Río de Janeiro, especialmente las «Instrucciones» dadas al comisionado Manuel Aniceto Padilla y que debían regir sus relaciones con la Junta Porteña. En ellas puntualiza lo «impolítico que sería ejecutar actos susceptibles de crear dificultades a la Gran Bretaña, mientras continúen sus relaciones actuales con la España europea, así como la necesidad de abstenerse de toda medida que indique la confianza de que su causa será sostenida después por el gobierno británico...». Más adelante les recomienda prudencia en sus actos, haciéndoles presente «lo loco y peligroso de toda declaración de independencia prematura» y la necesidad de mantener su fidelidad a Fernando VII. Además, declara su convicción de que el nuevo Gobierno estaría dispuesto «a hacer su causa tan popular como sea posible a la Gran Bretaña, con la adopción de un sistema verdaderamente liberal en materia de comercio» (13).

Tal fue la política inglesa: alentar a los criollos en sus aspiraciones de independencia, pero aconsejándoles evitaran el inmediato rompimiento con la Metrópoli, pues en ese caso Inglaterra se vería obligada a retirarles su apoyo, ya que dentro del juego de la política europea del momento, España era una pieza de gran valor como barrera de la expansión napoleónica, e Inglaterra no quería disgustarla. A cambio de ese doble juego de hábil equilibrio, ésta pensaba alcanzar lo único que siempre buscó, por el camino de las armas o por el manejo diplomático: el libre comercio con las colonias españolas.

Por lo tanto, no es de extrañar las prevenciones de los diputados de Cádiz para aceptar lo que Labra califica de «mediación sincera». Es interesante analizar el testimonio de Argüelles —diputado por el Principado de Asturias— para comprobar cómo las Cortes tuvieron plena conciencia del riesgo, si bien se inclinaron en un primer momento a aceptar los «buenos oficios» del gabinete británico. Argüelles dice que no era posible suscitar cuestión más ardua y peligrosa, dadas las circunstancias, y aunque tal mediación era muy propia de un «gobierno amigo y aliado», no deja de reconocer que ésta «podía hallarse impelido por el interés mercantil de su propio país, exaltado

(13) F. O. 63/85, N.º 64, Río de Janeiro, agosto 12 de 1810, en Ruiz Guiñazu, Enrique: *Lord Strangford y la Revolución de Mayo*. Buenos Aires, La Facultad, 1937 (p. 143).

con la perspectiva de un mercado naciente, y tan apetecido desde su mismo descubrimiento» (14).

Argüelles ve también otro aspecto del problema, como es el que la mediación iba encaminada a solucionar asuntos «interiores y domésticos y podía considerarse como una intervención extranjera». Buenos Aires y Caracas, aunque internamente su actitud llevara el germen de una acción independiente, formaban parte de los dominios españoles; «admitir á una potencia extranjera á que mediase... indicaba el reconocimiento tácito ó implícito en favor de las provincias disidentes de lo mismo que se disputaba». Vale decir —según Argüelles— legalizar una situación de hecho que implicaba un desmembramiento de la monarquía española.

Por otra parte, cualquier alteración en el *statu quo* colonial a que pudieran conducir las negociaciones, repercutiría negativamente «en la opinión, acaso general, ó a cuando menos, de clases y corporaciones poderosas y de grande influjo en el reino». Esta apreciación se refiere, indudablemente, a los comerciantes monopolistas de Cádiz, quienes interpondrían toda su influencia para impedir que sus intereses se vieran perjudicados.

Argüelles insiste en que los problemas suscitados entre España y sus colonias eran una «desavenencia doméstica», la cual pertenecía al fuero íntimo del «secreto de las familias». «Constituir á un extraño juez de quejas y recriminaciones en que la decisión puede terminar en menoscabo y desprecio de la autoridad materna» tendría que llevar a un resquebrajamiento de la propia estimación y decoro público.

Esto parece coincidir con la apreciación de Labra, quien, después de lamentarse por el fracaso de las negociaciones, comprende la resistencia de las Cortes que se basaron en el «supuesto honorable de creer que con la mediación británica se quebrantaba la autoridad y la soberanía y el prestigio de España» (15).

Argüelles, y con él los diputados que se opusieron a la intervención británica, consideraba que la Metrópoli aún contaba con medios propios para conservar sus posesiones, teniendo siempre presente la presión de la opinión pública —es decir, la gravitación de poderosos sectores económicos— para no acudir a una intervención «no solo de éxito dudoso, sino de mal ejemplo para las colonias que se

---

(14) Argüelles, Agustín de: *Las Cortes de Cádiz.* (Examen histórico de la reforma constitucional que hicieron las Cortes generales y extraordinarias desde que se instalaron en la isla de León el día 24 de septiembre de 1810 hasta que cerraron en Cádiz sus sesiones en 14 del propio mes de 1813.) Imprenta de las novedades, a cargo de A. Querol, Madrid, 1865, t. II, pp. 200 y ss.

(15) Labra: *América y la Constitución de 1812, op. cit.* (p. 364).

mantenían fieles y sumisas». Impedir que las Cortes incurrieran «en la responsabilidad moral» de provocar un resquebrajamiento en el sistema político colonial que significaba disminuir a las «autoridades encargadas por espacio de siglos de la dirección y gobierno de aquella parte tan importante y vasta de la monarquía» (16).

Uno de los inconvenientes que demoraron la intervención inglesa fue el artículo 7.º que formaba parte de la resolución de las Cortes para aceptar la mediación y cuyo contenido disponía que, en caso de fracasar aquélla, la Gran Bretaña estaría obligada a contribuir a la represión de los rebeldes americanos. Las gestiones de Enrique Wellesley, embajador británico en Cádiz, estuvieron encaminadas a suprimir dicho artículo, esfuerzo que aparentemente logró su éxito, aviniéndose la Regencia a suprimirlo «siempre que la comunicación de Inglaterra con las colonias no fuera obstáculo a las medidas que la Madre Patria tenía derecho a adoptar después de haber intentado en vano todos los medios de conciliación».

Las Cortes, para salvaguardar los derechos de la Península y demostrar que la mediación inglesa no significaba de ningún modo pactar con los rebeldes, habían elaborado unas bases de negociación que establecían los siguientes puntos:

> Que las provincias insurrectas reconociesen y jurasen obediencia a las Córtes.—Que enviasen á ellas sus diputados.—Que se suspendiesen por ambas partes las hostilidades, y se pusiesen en libertad todos los presos.—Que se oirían las reclamaciones de las provincias.—Que en el término de ocho meses, desde que se entablase la negociación, se daría cuenta de su estado al gobierno de la metrópoli.—Que durante la negociación la Inglaterra pudiese comerciar directamente con las mismas provincias, ofreciendo las Córtes arreglar el medio de entender esta concesion á todas las demas de aquel continente.—Que la negociacion se hubiese de concluir en el término de quince meses; y que, si espirado este plazo no se hubiese verificado, la Inglaterra suspenderia toda comunicacion con los puntos disidentes, y auxiliaria á la metrópoli para reducirlas á su deber (17).

Salvo el último artículo —que como ya indicamos se suprimió con ciertas condiciones— dichas bases serían propuestas a las Juntas de Buenos Aires y Caracas. Según Argüelles, las Cortes actuaron «siguiendo principios ilustrados y generosos», que implicaban «el reconocimiento y obediencia á su autoridad» por parte de los insurrectos, ya que si bien consideraba las quejas de aquellos que pudieran aducir con respecto a los gobiernos anteriores, no podían

---

(16) Argüelles: *Las Cortes de Cádiz...*, *op. cit.* (p. 202).
(17) Argüelles: *Las Cortes de Cádiz...*, *op. cit.* (pp. 202 y ss.).

aceptar «ni justificar» la desconfianza de los Reinos de Ultramar hacia la conducta del Congreso que, en medio de tantas dificultades y peligros, había dado muestras de querer remediar «los males y desgracias de la nación en ambos mundos», hecho que —para Argüelles— estaba representado por el carácter liberal del Decreto de 15 de octubre de 1810.

Argüelles entiende que las Cortes ofrecían a la Europa moderna el primer ejemplo de magnanimidad al conceder «voluntariamente á sus colonias el mismo sistema práctico de gobierno libre que establecía para sí», corriendo el riesgo de fiar «sólo á la lealtad y agradecimiento la union y obediencia de provincias distantes». En cuanto a aceptar el auxilio de una potencia extranjera, significaba para la Metrópoli «atarse las manos» para toda política futura.

Con respecto a las concesiones económicas, las franquicias otorgadas amenazaban con «trastornar de un golpe el sistema entero de comercio colonial..., con el cual España disfrutó un mercado esclusivo», ya que no sólo se aceptaba el libre comercio de Inglaterra con las provincias insurrectas, sino que se prometía extenderlo a todas las demás de aquel continente.

De este modo vemos cómo por la presión de una potencia extranjera y ante circunstancias sumamente críticas, las Cortes se ven obligadas a otorgar la Libertad de Comercio, medida que fue decretada por la Regencia en 1810 y debió ser anulada por las exigencias de los comerciantes de Cádiz.

Finalmente, y cuando ya estaban en Cádiz los comisionados ingleses para concretar la mediación, la Regencia recibió una nota del embajador inglés en la que solicitaba «que la mediación se hiciese estensiva al reino de Nueva España». Esto llevó nuevamente el problema a las Cortes y provocó arduos debates, mostrándose los diputados americanos en favor de la misma.

Argüelles explica la posición de la mayoría de los diputados peninsulares que se opusieron a lo solicitado por el ministro inglés, aduciendo argumentos de carácter jurídico. Así, «sin reconocer que las juntas insurreccionales de Buenos Aires y Caracas fuesen legítimas», el carácter de las mismas y «el haber cesado de hecho el ejercicio de la autoridad metropolitana» daba pie para las negociaciones, mientras que la situación en Nueva España era muy distinta: allí existía un gobierno legal, la provincia estaba representada en las Cortes y los levantamientos sólo podían considerarse como motines de carácter sangriento que ya habían sido sofocados.

En realidad, existía otra causa, muy poderosa, que Argüelles no menciona: el reino de Méjico constituía la mejor fuente de recursos

de que disponía la monarquía española y el más rico mercado de su comercio. No podía perderlo. El propio ministro español Ignacio de la Pezuela, en respuesta a Wellesley, admitía «lo necesarios que son los metales preciosos de Nueva España para seguir con ventaja esta terrible lucha» contra Napoleón, pero consideraba innecesaria la mediación en Méjico, basándose en las mismas argumentaciones ya expuestas (18).

Al llevarse a cabo la votación, y tratándose de un asunto de tanta importancia y responsabilidad, varios diputados «no siendo públicos los debates, se creyeron obligados á dar su voto por escrito... á fin de que constase su opinion en todo tiempo». Realizada finalmente la votación nominal «se decidió por grande mayoría que la mediación estranjera no se estendiese al reino de Nueva España» (19). Terminaron así las negociaciones, incluso las entabladas para obtener el acercamiento de Buenos Aires y Caracas. Los comisionados ingleses abandonaron Cádiz y regresaron a Inglaterra.

Las apreciaciones de Argüelles, así como los otros testimonios analizados, nos demuestran las prevenciones con que actuaron las Cortes de Cádiz. Esto contrasta con el juicio de Labra, que considera el rechazo de la mediación inglesa como una gran equivocación de la política española. El hecho fue que Inglaterra quedó libre de compromisos y prosiguió su tradicional política de hábil diplomacia, mostrándose aparentemente fiel a su aliada y alentando la progresiva actitud independentista de las posesiones ultramarinas.

LAS CORTES DEL TRIENIO LIBERAL

Triunfante la Revolución de Riego, Fernando VII debió aceptar y poner en vigencia la Constitución de 1812, convocando a Cortes Ordinarias según lo establecían los artículos 104 y 108 de la misma.

Con respecto a la cuestión americana, Labra destaca la insensibilidad de las Nuevas Cortes, quienes no sólo reprodujeron algunos errores de sus predecesores doceañistas, sino que mostraron notoria indiferencia por tan arduo problema, no estando a la altura de aquellos a quienes movió en todo momento un espíritu de auténtica comprensión, como lo demuestran sus medidas liberales, que, si no llegaron a mayores, ello se debió a múltiples circunstancias, entre ellas, la penosa situación de la Península por la invasión napoleónica.

---

(18) Torre Revello, José: *La propuesta de mediación inglesa para la pacificación de América (1811-1812).* «Trabajos y comunicaciones de la Universidad Nacional de la Plata» núm. 5.
(19) Argüelles: *Las Cortes de Cádiz* , *op. cit.* (t. II, pp. 208 y ss.).

Según el artículo 10 de la «Instrucción» que acompañó a la convocatoria, se determinó que hasta tanto llegaran los diputados americanos, se eligieran como suplentes treinta representantes por el mismo procedimiento que había dispuesto el Decreto de 8 de noviembre de 1810. Esto significaba desconocer el artículo 109 de la Constitución —que se aplicó en las Cortes Ordinarias de 1813— y «facultaba a los diputados anteriores para ocupar los puestos de los nuevamente electos cuando la guerra o la ocupación de alguna parte de la Monarquía impidiera que todos o algunos de los diputados de una o más provincias se presentaran en las Cortes» (20).

Algunos antiguos diputados americanos solicitaron se les permitiera participar en las Nuevas Cortes, pero su pedido no prosperó, por lo que «la representación ultramarina quedó bastante desmedrada. Ninguno de los doceañistas figuró en ella». Por otra parte, el progreso de la insurrección americana hizo disminuir el interés de aquellos pueblos por enviar representantes de la envergadura de los que habían contado las Cortes de 1812. Otro diputado (Canaval) propuso se aumentase el número de suplentes americanos, pero su demanda no tuvo éxito, de modo que fueron pocos los americanos que asistieron a las Cortes y sólo una parte de diputados propietarios vinieron «a la Segunda Legislatura, que comenzó el 21 de marzo de 1821 y terminó, con la vida de aquella Asamblea, el 30 de junio de aquel mismo año» (21).

La indiferencia sobre el problema americano se manifestó en la primera legislatura, en la cual «se impuso el *silencio patriótico* sobre la cuestión de Ultramar» (22). Posición que —a juicio de Labra— perjudicó «lo indecible a la política colonial española», no atendiéndose la solicitud del diputado Margariño, quien solicitó una amnistía para América, semejante a la acordada a la Península.

La Segunda Legislatura rectificó en parte la actitud de la primera y «los americanos lograron la Ley de 27 de septiembre de 1820 que concedía una amnistía aplicable a las provincias que estuviesen del todo o en parte pacificadas, y cuyos habitantes hubieran reconocido y jurado la Constitución española» (23). Pero tal declaración —como puntualiza Labra— no era lo que América necesitaba, ya que las condiciones impuestas invalidaban su aceptación. No era «una amnistía completa».

La inquietud de los diputados americanos se exteriorizó en otro acto de importancia cual fue la proposición del 31 de mayo de 1821,

(20) Labra: *América y la Constitución de 1812...*, *op. cit.* (p. 448).
(21) Labra: *América y la Constitución de 1812...*, *op. cit.* (pp. 448-449).
(22) El subrayado es de Labra.
(23) Labra: *América y la Constitución de 1812...*, *op. cit.* (p. 450).

a instancias del diputado de Caracas, Felipe Paúl, para que el Gobierno agotara todos los recursos conducentes a obtener las medidas que pusieran término a la guerra entre los insurrectos y la Metrópoli.

Tal inquietud fue recogida por las Cortes y se nombró una Comisión parlamentaria. Pero nuevamente la negligencia se impuso, la Comisión tardó en informar y ello dio lugar a la presentación de «otra proposición de urgencia, en la cual se formularon algunas soluciones, como la de distribuir el Continente americano en tres grandes secciones o regiones, de cuyo gobierno se encargarían infantes de España u otros delegados de ésta, quedando siempre las Cortes y el Monarca españoles con los derechos y facultades de la Soberanía» (24).

Dicha solución de carácter autonomista demuestra que la antigua aspiración que venía desde la época de Carlos III no había perdido vigencia, y aun en momento en que la independencia de varias provincias americanas ya había sido proclamada, en la mente de los diputados todavía se la consideraba viable. Pero esto debe interpretarse como un esfuerzo tardío de los liberales, ya que una solución de tal naturaleza que en 1812 pudo haber encontrado adeptos en América, en esos momentos sólo podía caber en planteamientos teóricos fuera de hora que —aunque Labra los considera aceptables— únicamente se hubieran podido aplicar a ciertas provincias de Centroamérica y las Antillas. En la América del Sur, la independencia absoluta era un hecho consumado, aun antes de que la victoria de Ayacucho consagrara por las armas una situación ya definida por la voluntad de los pueblos.

El mismo Labra tiene que aceptarlo, aunque no lo declare, al dejar constancia de que incluso en Méjico la insurrección había tomado un desarrollo incontrovertible. De modo que, aunque se lamente de que tal solución autonomista propuesta por las Cortes fue rechazada por el Gobierno español, tiene que admitir —aunque sea tácitamente— que las principales posesiones españolas en América habían dejado de pertenecer a la Península.

Dicha propuesta, que aconsejaba la creación de tres grandes centros: Nueva España, Colombia y Perú, respondió —según Labra— a la aspiración de 45 diputados americanos, la cual incluía, además de tales reformas, la libertad de comercio. Labra condena el rechazo, que relaciona con la actitud indiferente de la Primera Legislatura para comprender el problema de Ultramar y la prédica que, sin éxito, realizaron los que se atrevieron a sostener que no se llegaría por la

(25) Labra: *América y la Constitución de 1912...*, *op. cit.* (pp. 450 y ss.).

fuerza a la reducción de América, postura que coincide con la insistente acción diplomática desplegada por los Gobiernos de Londres y Washington.

Para ello, menciona «la proposición del diputado Golfin para terminar la guerra reconociendo con ciertas condiciones la independencia de los países americanos, de hecho independientes, y para entrar francamente en el camino de las grandes reformas, allí donde la insurrección no había estallado o tenía escasa importancia» (25).

Pero una solución que pudo tener asidero en los comienzos de la revolución, ya no tenía sentido después de que la acción política y militar había mostrado por parte del partido independentista la convicción de lograr a cualquier precio la ruptura definitiva con una situación que ya no podía ser restaurada, a pesar de las románticas aspiraciones de un grupo de ideólogos. En este aspecto, nos parece que las críticas de Labra —sobre todo teniendo en cuenta que fueron enunciadas en 1885— carecen de realismo y sólo pueden responder a una motivación del momento surgida por su prédica parlamentaria que lo llevó a utilizar un problema, ya dirimido en 1821, para intentar salvar para la Corona española las últimas posesiones ultramarinas, aplicando en ellas una fórmula autonomista.

Luego de varios meses de espera y nuevas postergaciones, en enero de 1822 se reunieron las comisiones para estudiar los asuntos ultramarinos, y por dictamen del 24 del mismo mes se resolvió que el Gobierno enviase delegados ante los gobiernos de las dos Américas, a fin de interiorizarse de las reclamaciones de las mismas. El dictamen sufrió algunas enmiendas, entre ellas la que «recomendaba el envío de refuerzos y auxilios a los países fieles», como así también «se suprimiese la representación en Cortes de aquellas comarcas trasatlánticas, ya separadas de la Metrópoli, o que no reconocían de hecho la supremacía del Gobierno español» (26).

Por dicho acuerdo, aprobado el 13 de febrero de 1822, la representación americana se vio disminuida, ya que sólo quedaron en Cortes los diputados de La Habana, Puerto Rico y Filipinas. Ya no volvieron a ocuparse de la política ultramarina. La Comisión de estudio partió para América, pero, como era de prever, las conferencias no dieron resultado. Con esto —al decir de Labra— se realizó «una de las mayores inverosimilitudes políticas».

Cuando ya el régimen liberal llegaba a su fin, la Comisión ultramarina, mediante un último dictamen, propuso invitar a las provincias disidentes a enviar a un punto neutral de Europa a represen-

---

(25) Labra: *América y la Constitución de 1812...*, *op. cit.* (pp. 387-88).
(26) Labra: *América y la Constitución de 1812...*, *op. cit.* (p. 452).

tantes caracterizados y con plenos poderes. Dichos delegados, juntamente con los del Gobierno español, tratarían de llegar a un acuerdo, si bien cualquier aspecto de lo que estipularan requeriría aprobación de las Cortes para legalizar su aplicación.

Este postrer intento llegaba demasiado tarde y además carecía de sentido a esa altura de las circunstancias. La Asamblea, ya en vísperas de su muerte, no hizo lugar al Dictamen y aunque Labra condena su actitud diciendo que «es difícil imaginar más ceguedad», el rumbo de los acontecimientos no podía señalar otra postura que la que adoptó la Cámara. Hay que tener en cuenta que cualquier disposición, por bien intencionada que fuera, resultaba carente de efectividad, producto de aspiraciones utópicas, sólo aplicables a ámbitos muy reducidos, ya que en América, por efecto de la guerra —como el propio Labra lo reconoce— hasta las «principales leyes doceañistas y aún la misma Constitución política habían estado en suspenso... durante el último trienio» (27).

MARIA ESTHER RATTO

Güemes, 4426
BUENOS AIRES

(27) Labra: *América y la Constitución de 1812...*, *op. cit.* (p. 453).

NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA NARRATIVA RUMANA

I

En el contexto de las letras europeas, la narrativa rumana llega muy tarde. Y no por casualidad. Razones históricas nos han obligado a permanecer durante siglos ausentes, sobre todo dentro de las letras neolatinas, a las cuales (¡por lo menos eso!) todos saben que pertenecemos.

Son razones que no constituyen el objeto de estas líneas y por ello no vamos a insistir. Cabe, sin embargo, mencionar aquí algunos datos fundamentales: *a)* no tenemos hasta 1521 *(La carta de Neacsu)* ningún documento escrito en lengua rumana; *b)* la única literatura que se dio en estas tierras durante muchos siglos fue sólo la literatura oral, es decir el folklore, tan rico, tal vez, por estos mismos motivos; *c)* las primeras manifestaciones literarias cultas —además de las que se han intentado en las iglesias— pertenecen a los cronistas de los siglos XVII y XVIII, entre ellos Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Radu Greceanu, Radu Popescu y otros más que siendo la gente culta de las cortes de nuestros príncipes han escrito, además de sus crónicas, algunas narraciones cortas, sobre todo leyendas, sea de manera separada, sea injertadas en el cuerpo de las crónicas, descubriendo por sí mismos y solos el arte del diálogo, el retrato físico y moral, incluso estructuras narrativas que, por lo menos a nosotros, nos sorprenden; *d)* la «escuela de Ardeal», a través de algunos de sus miembros más destacados, como Inochentie Micu, Samuil Micu, Gheorghe Sincai, Petru Mayor y Ion Budai Deleanu, consigue en la segunda mitad del siglo XVIII restablecer la comunicación directa con el Occidente y, de este modo, después de tener nuestras primeras escuelas, nuestros primeros profesores y nuestros primeros libros (merecen ser mencionados allí Ion Heliade Radulescu, Grigore Asachi o Mihail Kogalniceanu), incluso una primera generación de escritores, sobre todo poetas (los tres Vacarescu, Costache Conachi, Vasile Cirlova, Grigore Alexandrescu, Ion Ghica, etc.), apenas

al final del siglo XIX tenemos nuestros escritores clásicos: Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Ion Creanga, Ion Luca Garagiale, George Cosbuc.

La ausencia de un renacimiento bienhechor, incluso de un humanismo temprano, explicable por la hostilidad de una historia que nos ha obligado a construir todo de manera provisional y ha atrasado hasta 1859 la fundación del Estado nacional rumano, constituyen las causas de esta larga demora de nuestra literatura culta y de su afirmación en el plan europeo.

Esto no quiere decir que no hayamos sabido lo que ha pasado en el mundo: hubo siempre un interés muy vivo en nuestra gente de letras por estar al día con los valores espirituales universales: grandes bibliotecas nuestras de aquellos muy remotos tiempos gozaban de prestigio y fama; dispusimos bastante pronto de las primeras tipografías (1508) y, como una paradoja más, somos nosotros los que hemos impreso los primeros libros del mundo en árabe y en georgiano, además de los libros en eslavo, griego y después en rumano; hubo también un gran movimiento de traductores que llevaron al rumano libros fundamentales de todos los idiomas. Algunos de los títulos traducidos los voy a mencionar más adelante.

Un dato más, tal vez el más importante de todos, es el hecho de que la cultura rumana, a causa de este atraso, se desarrolló dentro de un ritmo desconocido por muchas otras culturas, capaz de asimilar en muy cortos períodos largas épocas del espíritu, a veces en algunos lustros. Todo ello, dentro de una unidad sin síncopas e hiatos, evitando las equivocaciones y las cosas de menor importancia, en armonía con nuestra tradición y nuestro ser espiritual.

Hemos conocido, pues, una larga, explicable y hermosa soledad fértil. Dentro de ella, la literatura se ha desarrollado con sus características peculiares, aportando al patrimonio universal una contribución muy suya: un idioma que ofrece una unidad espacial y temporal de las más perfectas, un elevado sentimiento de participación en la vida de la naturaleza entera, un equilibrio denominado por Garabet Ibraileanu «sometimiento al objeto», es decir, una parquedad o templanza aparte, sin la exaltación barroca o romántica de las otras culturas.

En oposición con la sabia agudeza de un Benedetto Croce, que encontraba en las obras literarias de una nación solamente la posibilidad científica de algunas monografías estéticas aisladas, mejor dicho algunos *cosmos* encerrados en sí, creo que la literatura rumana se define en primer término como *románica o neolatina,* después

como *popular y humanista*, en tercer lugar como *militante y patriótica* y, por fin, como *nacional y social.*

No son estas nociones gratuitas o pedantes: hemos heredado una riqueza folklórica sin par y dentro de ella se refleja la estructura y el rostro de nuestra alma. Además, fue esta misma riqueza la que defendió y almacenó nuestro idioma neolatino frente a las olas migratorias, frente a nuestros vecinos (y más que vecinos) eslavos.

Restablecida ya la comunicación con las demás culturas de estirpe neolatina, en el siglo XVIII prestamos un interés especial a la asimilación de la cultura antigua y podríamos llamar a este siglo, más la primera mitad del siglo XIX, nuestro humanismo tardío, movimiento de liberación espiritual sin otros resultados más que una cadena de traducciones que contribuyeron a nuestra integración dentro de la unidad literaria neolatina y europea.

Dentro de este perfil de nuestra cultura, nadie puede ignorar la presencia de Bizancio; tampoco la influencia eslava directa, que dejó huellas no sólo en la parte agraria del diccionario, sino también en el alma, en la actitud de nuestro espíritu frente al mundo. Conservamos, pues, mejor que todos los demás idiomas neolatinos la gramática y la forma de las palabras latinas y somos más ricos aún porque tenemos más posibilidades para matizar ideas y hemos especializado las palabras a base de una semántica muy nuestra. Cuando decimos, por ejemplo, *secol* (siglo), pensamos como todos en la suma de los cien años; pero cuando decimos *veac*, que significa lo mismo, pero es palabra eslava, pensamos en más tiempo y en más dolor.

II

Hay gente, especialistas, que se empeñan en sostener que la narrativa corta de un país representa la adolescencia de su literatura y, desde luego, que la novela será su edad adulta, la madurez o, digamos así, el fruto de unas largas temporadas de búsquedas estéticas desembocadas al final en el cauce épico de un gran desenvolvimiento artístico.

El hecho de que alguna que otra vez se dé el caso de que un escritor sea reconocido como autor de famosos cuentos y relatos cortos y, al mismo tiempo, de algunas novelas de indudable valor no perturba la sabiduría de estos teóricos: este autor, dirían ellos, conoce dentro de su propio desarrollo y destino de artista las dos edades.

Ahora bien, esta teoría no tiene, a mi entender, casi ningún valor estético, pues no ofrece la posibilidad de diálogo, tampoco pone

de relieve datos para especulaciones en el plano de las ideas. Pero yo no la recuerdo aquí de manera casual, ni para seguir llenando estas hojas. La recuerdo porque fue ésta una de las teorías que gozaron de mayor crédito en la crítica literaria rumana: antes y después de la primera guerra mundial, nuestra historia de la literatura conoce algunos nombres de escritores cuyas reputaciones bien consolidadas se fundaban sólo en haber escrito un par de cuentos y relatos cortos. Satisfechos ellos, satisfecha la teoría, el paso hacia la novela seguía demorándose o dando vueltas inútiles.

Sin embargo, por este atraso yo no culpo sólo la teoría —sobre todo porque tiene algo de verdad— ni hago proceso de intención al pasado. Subrayo tan sólo la falta de la perspectiva histórica de esta teoría y de aquí la falta de relación que tiene que existir entre la sociedad y la literatura, pues todos sabemos que la sociedad es la que condiciona siempre el surgir y la formación de la literatura como parte del conjunto de valores espirituales; incluso la que muchas veces, a través de sus personalidades más destacadas, impone modalidades artísticas propias dentro de un determinado estilo.

Sería, tal vez, ésta la razón principal de que la novela como género literario apareciera más bien tarde en casi todos los países y mucho después de otros géneros literarios. Digo la novela como género literario y tengo en cuenta el hecho histórico de que, además de su existencia individual subrayada por personalidades inigualables como Cervantes, la novela vivió su primera edad dentro de otras formas literarias, como, por ejemplo, dentro de las antiguas epopeyas. Pero sobre esta opinión vamos a insistir un poco más adelante para poder apuntar allí un hecho más: casi nunca los escritores rumanos dejaron de escribir narraciones cortas y casi nunca empezaron por ser sólo novelistas. Incluso cuando la novela rumana tenía ya un cierto perfil, nuestros prosistas siguieron en el cuento, como alfareros que no quieren abandonar el trabajo tradicional por un oficio menos conocido. Y así, si hoy día echamos un vistazo retrospectivo, podríamos descubrir una determinada costumbre de nuestros narradores en superar primero «los cursos» de la narrativa corta, seguir después los «cursos» del relato más amplio y sólo después pasar a los «cursos» de la novela.

Y como cada cosa mala tiene algo de bueno, creo que somos nosotros los rumanos, entre los muy pocos del continente, los que tenemos aún una de las mejores narrativas cortas. Obras que no pasan de 10 ó 15 páginas pero que llevan dentro una sustancia épica bien concentrada susceptible de virtual desarrollo novelístico. Digo tenemos aún porque según mi opinión, dentro de poco dejaremos

tal vez de tenerla: las exigencias de los cambios sociales subrayan también nuestros pasos. Al mismo tiempo, el nivel cultural de la gente en su totalidad impone otros tantos cambios.

Hay, sin embargo, algunos intentos novelísticos, incluso algunos éxitos, mucho antes de la primera guerra mundial. Recordaría entre ellos, el largo relato de *Costache Negruzzi (Alexandru Lapusneanu)*, relato en cuatro partes, sorprendente para el tiempo en que fue escrito. Y recordaría, desde luego, a Nicolae Filimon, el autor de nuestra primera y verdadera novela titulada *Ciocoii vechi si noi (Los viejos y los nuevos advenedizos)*, obra publicada en el año 1868 y que casi durante medio siglo quedó como la única novela rumana de la vida urbana.

Dos intentos más merecen ser mencionados por la significación que tienen. En 1849, un año después de la revolución burguesa, el escritor Ion Ghica publica su novela *Istoria lui Alecu Soricescu (Historia de Alecu Soricescu)* que, para su tiempo, gozó de gran fama, siendo, según tengo idea, la primera novela rumana que conocemos. Tal vez hayan existido otras más pero se han perdido para siempre. Y esto es de suponer porque en aquel período teníamos ya una buena cantidad de libros traducidos. Figuran en la lista Voltaire con su *Candide*, Le Sage con *El diablo cojuelo* (la novela que el jesuita sevillano José Francisco de Isla va a traducir al español porque estaba «robada de España y adaptada en Francia», como bien se sabe), *Fenelón* con *Las aventuras de Telémaco* (hasta hoy día considerada entre las primeras traducciones rumanas, realizada en 1772 por *Iordache Darie Daramanescu)*, figuran también *Gracián, Florián* (con *Galatea), Bernardin de Saint-Pierre, Diderot, Montesquieu,* y otros tantos.

Todas estas traducciones debieron tener alguna influencia sobre la literatura original. Y la novela de Ion Ghica nos demuestra algo más que influencia: el texto suyo se funda en un original francés: *Jeróme Paturot à la recherche d'une position sociale* que pertenece a *Louis Reybaud*. Casi un plagio, pero histórico y útil...

En 1850 *Mihail Kogalniceanu* publicará también una novela titulada *Tainele inimii (Los secretos de corazón)*, pero lo hace en fascículos impresos por la revista *Gazeta de Moldavia* y sin terminarla. Tres años más tarde, *Alexandru Peliman* publica *Hotii si hagiu (Los ladrones y el posadero)* en la que trata el mundo delincuente, dentro de una construcción épica que carece de coherencia. La recuerdo por esta misma razón: la división en capítulos es arbitraria y el autor tiene casi una manía en retratar siempre a los personajes en cada nuevo capítulo. Surge de aquí algo gracioso: una vez, uno de los

personajes tiene cabello negro y ojos azules, otra vez, el mismo, resulta castaño y de ojos verdes...

Sería éste el período de búsqueda, de infancia y de infantilismo de nuestra novela, período que además del gran éxito de Nicolae Filimon, se prolonga hasta principios del siglo XX; tal vez, a causa de estos reveses, otros narradores nuestros no se atrevieron a entrar en el territorio novelístico hasta muy tarde, pensando que nuestra vocación no era la novela. Y me acuerdo aquí de *Juan Valera,* el autor de *Pepita Jiménez,* que poco antes de morir (1905) escribirá aquellas páginas tituladas *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas,* en las cuales decía: «... en que mira la novela, hasta poco, hemos sido estériles, imitadores desmañados e infelices. Mirando solamente al presente se podría decir que el ingenio de nuestro ser no había sido el de novelista.»

Hemos producido, pues, durante este período muy pocas novelas, pero hemos tenido como siempre una buena cantidad de narraciones cortas. Casi ningún escritor de aquellos tiempos está incluido sólo dentro de un determinado género literario: la mayoría escribía de todo; poemas, ensayos, teatro, cuentos o relatos. Muchos seguían traduciendo, otros se dedicaban a la gran obra filológica, componiendo los primeros diccionarios *(B. P. Haseu, Sextil Puscariu)* o los primeros instrumentos de gramática. Otros empezaban a rastrear en las aldeas las antiguas canciones rumanas, baladas o doinas (romances del *dor,* palabra que tiene su correspondiente más cercano en la *saudade* portuguesa), como *Mihail Eminescu* mismo, *Vasile Alecsandri* o *Cezar Boliac.* Mientras tanto, en la narrativa se van a afirmar un *Duiliu Zamfirescu* y un *Ion Slavici,* los dos en la línea tradicional de la prosa rural, pero con mayores logros artísticos. Una novela debida a nuestro gran poeta Mihail Eminescu, reflejo épico de sus preocupaciones líricas y las de su filosofía, titulada *Geniul Pustiu (El genio vacío),* cierra y abre caminos, que ya habían apuntado algunos críticos de prestigio, como *Titu Maiorescu* o *Dobrogeanu Gherea* y otros más.

III

Un hecho descubierto ya por algunos escritores extranjeros que suelen leernos de cuando en cuando, como *Miguel Angel Asturias* o *Mario Benedetti,* entre los de expresión española, explicaría, quizá, el desarrollo seguido por nuestra narrativa: la facultad que tienen los rumanos en decir, contar o narrar cosas. Una facultad persistente a lo largo de todas las generaciones, convertida por ello casi en característica peculiar.

Apoyándose en esta característica, algunos de nuestro teóricos sostienen que tal vez la nota fundamental de nuestro ser literario es la narrativa. Entre ellos Duiliu Zamfirescu fue el que más se empeñó en demostrarlo, pero eso no le impidió tantear los versos y esto quiere decir que también el lirismo nos representa bastante bien. Y que el debate entre los dos polos no es nada más que una manera nuestra de descubrir a cada paso el Mediterráneo: poco importa si es la prosa o la poesía, mientras que nadie pueda negar el antiguo placer del rumano en inventar y añadir más cosas a la naturaleza.

Ciertamente que la novela rumana, como hemos visto, se afirmó más tarde que la narrativa corta y mucho más tarde que la poesía. *Mihail Ralea,* erudito y filósofo de la cultura rumana, persona que se parece mucho a su contemporáneo *Salvador de Madariaga,* sostiene la opinión de que esta aparición tardía de la novela se debe a una falta de preparación folklórica: «La novela —apunta él— se desarrolla partiendo de la epopeya» y «las *canciones de gesta* dan origen a la novela de caballerías» o como diría J. M.ª Pemán, a la novela de «caminos y caminantes»... Y tal vez es lo justo. En cuanto a la novela rumana, para Mihail Ralea todo queda muy claro: «... la literatura rumana no conoce la epopeya, sino sólo la balada; es decir, la poesía épica de menor envergadura, más pobre en acontecimientos y personajes y también menos complicada. Cuando la epopeya se transforma en novela, la balada y la poesía épica de menor dimensión se transforman en cuento.» Y tal vez esto también sería lo justo. Aunque no sé en qué medida esto sea lo propio para nosotros, recordando que *Tudor Vianu,* nuestro mejor esteta, apuntaba en uno de sus libros: «Los escritores rumanos que dieron al talento narrativo las más altas formas de su organización artística se han apoyado muchas veces en el tesoro de la épica popular.» Lo cual quiere decir que sí, que preparación folklórica existió. Tal vez, Ralea piensa en las muy pocas epopeyas verdaderas que se dieron en el mundo desde lo más antiguo, epopeyas que no desembocaron siempre en la novela. Y, en este caso, haría falta hablar otra vez sobre la perspectiva histórica: hemos dicho ya que la novela exige un cierto grado de desarrollo social, exige sobre todo una sociedad diferenciada en la que el hombre constituya, a su modo, una individualidad; mientras que la narrativa corta queda contenta con menores exigencias.

Sea como sea, nadie puede negar la influencia de la épica popular en la narrativa culta rumana. Y la prueba definitiva es ésta: nuestros mejores escritores son los que, a pesar de su formación cultural, llegaron a la literatura desde capas rurales y se encontraban más cerca de la tradición que la gente de la ciudad. El mundo rural

atraviesa casi todas nuestras obras narrativas. Casi todos los personajes son campesinos, incluso cuando visten traje civil o militar. O si no son campesinos, viven en la órbita de la aldea, y la llevan dentro en su manera de pensar, accionar, vivir, en los ademanes y en la forma de comportamiento.

Son personajes que pasarán después a la novela sin cambiar de actitud. Evidentemente, todo esto se explica por la preparación folklórica de nuestra narrativa y, sobre todo, por la sencilla razón de que el pueblo rumano, a pesar de la existencia de algunas ciudades (hoy día el total de éstas se eleva a 262), vivió en ambiente rural. En este mismo año, 1972, la estadística refleja una relación en porcentajes apenas favorable a la ciudad (un 53 por 100 frente a un 47 por 100 de la población total del país). Se explica también esta «ruralidad» de la narrativa rumana a través del hecho señalado, ya que casi todos los escritores rumanos de fines del siglo XIX provenían de las capas rurales. Es un hecho que tiene todavía importancia en la actualidad y que explica más cosas de las que podríamos pensar, entre ellas, sostengo yo, nuestra presencia cultural más bien discreta en el conjunto del continente. Y es esta la causa por la cual los pocos que nos empeñamos en hacerla llegar más allá de sus confines naturales tropezamos con el desconocimiento y estamos dando vueltas por los caminos de la historia o, por lo menos, por los de la historia de la cultura, esclareciendo y ofreciendo datos que no sólo no se conocen por culpa nuestra, sino por la ignorancia y el desinterés de los demás. Explicarlo más significaría renunciar ya al objeto de estas páginas y ahondarnos en remotas historias de nuestro ser, de nuestra vida y de nuestra geografía. Lo que pasa es que no hemos tenido nunca las fuerzas ni la costumbre de imponernos a nosotros mismos frente a los demás. Tampoco hemos sabido alabarnos jamás, como han hecho otros y ni siquiera lo hacemos ahora, que somos más conscientes que nunca de nuestra presencia material y espiritual en el mundo contemporáneo. Muchos creen que es por estar nuestro idioma bastante encerrado en sí mismo. Y quedan contentos. Sin embargo, yo diría que es porque conservamos dentro de nuestro espíritu al ser campesino, bastante tímido frente a otros espacios, moderado y suspicaz (la historia nos enseñó a serlo), contento con poco pero claro y seguro. Actitud que, para poner fin a todas estas consideraciones «preliminares», llamaría superioridad moral de la modestia consentida. Sobre la cual, tal vez, tendré oportunidad de hablar un día.

IV

Todas estas consideraciones que he llamado «preliminares» explican, sin embargo, por sí solas, el hecho de que en el umbral de la primera guerra mundial, la narrativa rumana (y, en general, toda la literatura) estaba preparándose para el momento de su definitiva afirmación. Teníamos ya un buen camino hecho, con bastantes experiencias y además teníamos una serie de críticos y teóricos bastante capacitados para encabezar y orientar a las nuevas generaciones de escritores. Algunas de las revistas de aquel tiempo fomentaron algunos movimientos o corrientes culturales con resultados claros: *Contemporanul* había atraído la atención respecto a la función social de la literatura, *Viata Romaneasca,* que todavía se publicaba, estaba convertida en la tribuna de lo que llamamos *poporanismo,* actitud tal vez equivocada, por sostener el retorno a la naturaleza patriarcal, pero la única que pudo agrupar a los mejores escritores de aquel entonces, respetando la actitud y la estética de cada cual. Por fin, las revistas que había dirigido *Alexandru Macedonski* (como *Liga ortodoxa, Literatorul* o *Revista noua)* incorporaron, además del simbolismo, las novedades artísticas del occidente.

Otros críticos jóvenes empezaban ya a ganar prestigio —*Garabet Ibraileanu,* que dirigía la revista *Viata Romaneasca* y *Eugen Lovinescu,* que fundará *Zburatorul (El volador)*— y la poesía contaba con un adelanto muy importante: *Cosbuc, St. O. Iosif, Dimitrie Anghel, Alexandru Vlahuta, Ion Pillat, George Topirceanu* y otros más. La voz de nuestros grandes poetas contemporáneos, *Tudor Arghezi* y *George Bacovia,* marcaba en aquel entonces los primeros timbres originales.

Como en todas partes, la guerra ha atrasado una vez más este momento de plena afirmación. Algunos años después, casi no había ningún movimiento artístico importante. Y muchos de los escritores que habían llegado al umbral de la guerra con una fama bien consolidada han desaparecido, St. O. Iosif, en 1913; George Cosbuc, en 1918; Alexandru Vlahuta, en 1919; Alexandru Macedonski, en 1920...

Pero un acontecimiento histórico (la unión de Transilvania con el país, en diciembre de 1918) habrá de tener una repercusión muy importante en la cultura. Artificialmente integrada al Imperio habsbúrgico, la provincia de Transilvania nunca se ha considerado como tal y siempre ha intentado comunicarse con el resto del país, sobre todo por la sencilla razón de hablar el mismo idioma. Sin embargo, hasta aquella fecha era más que difícil realizar esta comunicación. Muchos de nuestros escritores de aquel período procedían de Transil-

vania (Ion Slavici, George Cosbuc) y habían llegado a su país cruzando las montañas, con el riesgo de no poder regresar a sus casas. Ahora, el Imperio habsbúrgico era como un castillo de arena y la barrera que había mantenido esta división de nuestras fuerzas creadoras caía por sí sola. Una gran parte de la intelectualidad transilvana o del norte de Bucovina dominaba el alemán y se había formado dentro de esta zona de irradiación espiritual. La savia de la nación entera empezaba a circular desde ahora por el cuerpo entero de la cultura rumana, enriquecida y en contacto por igual con las culturas francesa y alemana. Y esto no era poca cosa: reunidas, las fuerzas de los escritores, algunos muy jóvenes, buscaban ya nuestros planos universales de afirmación, manifestando un interés especial por «el europeísmo» de nuestra cultura y, desde luego, por la valorización de nuestra originalidad nacional.

En estos primeros años del tercer decenio se han formado, desarrollado y afirmado una serie importante de revistas, grupos literarios y, desde luego, tendencias y direcciones literarias. Entre ellas, mencionaremos solamente algunas, teniendo siempre en cuenta la influencia que han ejercido en el campo de la narrativa. Por supuesto, tengo que empezar con *Zburatorul.*

El círculo «Zburatorul» se formó agrupado en torno a la revista del mismo nombre, fundada inmediatamente después de la guerra por *Eugen Lovinescu.* El carácter de círculo literario, con una orientación ideológica y estética determinada se debe, sin embargo, menos a la revista que al cenáculo organizado por el mismo crítico en su casa de la calle *Cimpineanu,* imitando de algún modo el cenáculo organizado por Macedonski, a principios de siglo. Casi durante treinta años Eugen Lovinescu ha mantenido abiertas las puertas de su casa, «como un empleado fiel a su taquilla de correos»; abiertas para todos, con devoción para los valores y con un interés especial por los jóvenes, pues, de algún modo, intentaba avivar el principio de «la benevolencia» hacia el fenómeno literario, sea cual sea, principio sostenido hace casi un siglo antes por Ion Eliade Radulescu, quien se dirigía a los jóvenes con estas palabras: «Escribid, muchachos, solamente escribid.»

Tal vez, por esta misma razón, en sus primeros años de vida, el círculo «Zburatorul» no ha manifestado preferencia alguna por un determinado género literario, tampoco por una fórmula estética. En la revista del mismo nombre colaboraban todos, *poporanistas* o *simbolistas,* sin discriminación. Contaba Eugen Lovinescu con el aporte de algunos escritores ya de prestigio: *Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu,*

Caton Theodorian, Dimitrie Nanu, Ion Minulescu, Hortensia Papadat Bengescu y *Gheorghe Braescu.* Estos últimos dos nombres venían consolidándose dentro del mismo cenáculo, siendo, según la opinión de Lovinescu, más que esperanzas. Junto a ellos, *Camil Petrescu, Ion Barbu, Anton Holban, I. Valerian, Felix Aderca, Zaharia Birsan,* todos ellos, menos Barbu, narradores.

Después de los primeros dos años, empezará a esbozarse una orientación estética bien clara: el patrón de la «casa» se declara a favor de una rápida adopción de las últimas tendencias estéticas del Occidente, es decir, partidario de una relación activa de la literatura rumana con «el espíritu del siglo». De allí va a surgir una de sus teorías más discutidas, la del *sincronismo cultural,* fundamentada en las ideas del sociólogo francés *Gabriel Tarde* (la civilización es imitación, sostenía éste); Eugen Lovinescu estaba convencido de que existe un «espíritu del siglo», el *saeculum* de Tácito, es decir una totalidad de condiciones materiales y morales que constituyen la vida de los pueblos europeos dentro de una cierta época y sostenía que había que adecuar el compás espiritual rumano a la evolución de las letras europeas. He aquí una frase suya, muy relevante: «Si de la civilización nuestra de hoy día no va a quedar para la posteridad más que las pocas novelas que tenemos, los descendientes nuestros van a hacerse una falsa idea sobre la fisonomía de nuestra sociedad, dado el hecho de que el personaje predilecto de la novela rumana contemporánea es el *vencido...*»

Poco a poco, a consecuencia de este «sincronismo» aplicado dentro de un territorio donde no se daban las condiciones oportunas, Eugen Lovinescu llegará a su automatismo estético a través de «la individualidad», de la diferencia que tiene que darse entre un escritor y otro, exagerada en declaraciones como ésta: «Todo lo que un escritor tiene de común con la sociedad (actitud de clase, carácter nacional, ideal moral, etc.) lo convierte en la misma agua y en la misma tierra que el resto de los hombres. Su valor empieza a manifestarse sólo en el momento en el cual expresa «algo» irreductible, propio de su talento individual.» Y este absolutismo le va a llevar a una situación sin salida: uno de los miembros del círculo, *Felix Aderca,* se preguntaba alguna vez: «Al sincronizarse con el "espíritu del siglo", ¿cómo podría diferenciarse un escritor de otro?» Y la pregunta quedaba sin contestación, ni el mismo Lovinescu se atrevería enfrentarla, como tampoco se atrevería a cortar el entusiasmo teórico de algunos de sus «alumnos» que acostumbraban desarrollar alguna que otra de sus tesis, llegando a orillas del sin sentido.

A pesar de esto, Eugen Lovinescu tiene sus méritos indudables, sea como historiador de nuestra cultura, sea como crítico sagaz, sea como persona en sí, preocupado en esclarecer futuros caminos para la prosa rumana y atento a los cambios de óptica de los prosistas en cuanto a la vida rural, pues como hemos visto, muchos escritores de aquel entonces seguían dentro de una tradición muy estrecha y casi no intentaban orientarse hacia otros rumbos. «No podemos vivir —apunta Eugen Lovinescu en su *Historia de la literatura rumana contemporánea*— siempre en el mundo de los generosos bandidos *(haiduci)*, de los ladrones de caballos (universo predilecto de un Panait Istrati -N. M.), en que se desarrolla el romanticismo tardío de nuestra literatura; hace falta la presencia de la gente de las ciudades, no podemos escuchar siempre los cuentos que dice un Tío George, fumando su pipa al atardecer, cuidando la voz para empezar un cuento desde remotos tiempos sin terminarlo jamás...»

Eugen Lovinescu estuvo siempre contra esta literatura rudimentaria, llena de viejos conversadores, de viejas habladoras, de solteronas románticas y gente rica y trivial, sobre todo, terratenientes vacíos y primitivos.

Debemos, pues, a Lovinescu este nuevo aire de la narrativa, aire que dejaba atrás una sensibilidad patriarcal, pasada y de muy pocos logros artísticos. Le debemos también, el sentido polémico de sus escritos, la polémica misma contra otros grupos literarios y las demás tendencias estéticas, a las cuales nos vamos a referir de paso en la parte siguiente de este trabajo.

V

Al reunirse la provincia de Transilvania con el resto del país, en 1918, hemos visto ya que las fuerzas creadoras rumanas aumentaron mucho. Una parte de la intelectualidad transilvana cruzó en los años inmediatos los Cárpatos para llegar a Bucarest, pero la mayoría se quedó en sus tierras oriundas y sincronizó su vida cultural al compás de las demás provincias. Con este fin, en el año 1921, los escritores que se hallaban en la ciudad de Cluj, fundaron la revista *Gîndirea (El pensamiento).* Fue *Cezar Petrescu* su primer director y entre los colaboradores figurarán *Lucian Blaga, Adrian Maniu, Gib Mihaescu, Radu Dragnea* y otros más —*Nichifor Crainic, Ion Pillat, Emanoil Bucuta, Vasile Voiculescu*— que trabajaban en el periódico *Vointa (La voluntad)* o habían trabajado juntos en las revistas dirigidas antes por *Alexandru Vlahuta,* como *Luceafarul (El Véspero)* y *Lamura.*

Un año después, contando ya con un cierto prestigio, *Gindirea* trasladará su redacción a Bucarest y el nuevo director será Nichifor Crainic. La línea inicial de la revista era, según el programa, completamente opuesta a la del *Zburatorul*, es decir, una línea tradicional contra «el espíritu europeísta». Tradicional, como la de otra revista, *Semanatorul (El sembrador)*, desaparecida ya, pero con la diferencia de que dentro de esta tradición bien defendida, ponía de relieve los factores espirituales de la misma. Tal vez, una frase del programa estético de la revista lo dice todo: «*Semanatorul* ha tenido la magnífica visión de la tierra rumana pero no ha visto el cielo de la espiritualidad rumana.» *Gindirea* trata de mirar este cielo. Pero muy pronto este mirar cambiará y entre otras frases, de Nichifor Crainic la siguiente resulta muy sugestiva: «Sobre la tierra que hemos aprendido a amar a través de *Semanatorul*, nosotros vemos abovedado el toldo azul de la iglesia ortodoxa.» Pasarán algunos años más y desaparecerá incluso este «toldo azul» para dejar paso al irracionalismo, y de ahí a las corrientes racistas y fascistas. Los títulos de algunos trabajos publicados en este momento por *Gindirea* resultan muy significativos: «Sobre la raza, como estilo» (nr. 2/932); «La pobreza espiritual de los judíos» (nr. 10/937); «El hombre mussoliniano» (nr. 9/939); «Los aliados de Hitler» (nr. 7/941), etc.

Sin embargo, el papel estimulador, tanto para la prosa como para la poesía, sostenido por *Gindirea*, es muy importante. Importante no por la lucha contra «los viejos» (los escritores de este grupo son los que van a dirigir aquel manifiesto escandaloso de nombre tan suave: *El manifiesto de la azucena blanca)*, sino por el hecho de haber disminuido y debilitado un poco la fórmula balzaciana de la novela, a favor de la novela psicológica.

Los grupos de la vanguardia rumana se manifestaron temprano, pero sin llegar a tener un peso importante en lo que se refiere a la narrativa, siendo todos ellos, sobre todo, poetas, después pintores, escultores, músicos y, por fin, prosistas. A pesar de esto, el aporte que tuvieron en la vanguardia europea es sustancial. Se sabe, por ejemplo, que el *Dadaísmo* tuvo entre sus más activos fundadores a dos rumanos, *Tristan Tzara* (Samiro) y *Marcel Iancu,* los dos presentes en aquella noche de 14 de julio de 1916, en el cabaret «Voltaire» de Zürich. Amigos de casi todos los escritores rumanos de aquel entonces, la resonancia de sus hazañas suizas fue bastante grande y el espíritu de negación rebelde se hace sentir contra el arte con una violencia destructiva increíble, convencidos de que de este modo se convertirá en polvo el mismo edificio de la sociedad. Pero no voy a insistir ahora sobre esta problemática. Apunto solamente la exis-

tencia de toda una cadena de revistas de nuestra vanguardia, como *Contimporanul* (1922), *75 H. P.* (1924), *Integral* (1925), *Unu* (1928), *Urmuz* (1928), *Alge* (1930), etc., que tienen como colaboradores, además de los rumanos —*Tzara, Ion Vinea, Victor Brauner, Ilarie Voronca, Ion Calugaru, Barbu Fundoianu, Sasa Pana, Dan Trost, Gherasim Luca, Pavel Paun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu* y muchos más—, algunos extranjeros, entre ellos modernistas como *Pierre Reverdy, Max Iacob, Roger Vitrac;* expresionistas como *Horwarth Walden, Hans Richter* o *Ludwig K. Kossak;* futuristas como *Marinetti* y *Prampolinii;* cubistas como *Teo Deosburg, Servage* o *Linze,* y dadaístas como *Hans Arp* o *Francisco Picabia.*

Creo que todos estos nombres dicen bastante sobre nuestra vanguardia, que sin duda alguna fue una de las más activas y de las más diversas. A pesar de esto, vale la pena subrayar los muy pocos éxitos en cuanto a la narrativa de la vanguardia rumana. Sí existen algunos, formados sobre todo por los constructivistas —*El paraíso de los suspiros,* de Ion Vinea; los famosos *Ejercicios para la mano derecha* o el *Don Quijote* (sí, ¡Quijote!), de Jaques Costin—, pero es muy poco y podríamos decir que la vanguardia rumana se manifestó más en el territorio de la poesía. Un solo nombre, *Urmuz* (D. Demetrescu Buzau), ha de ser mencionado siempre, y con respeto, por sus grandes hazañas; desconocido para su desgracia en Europa, pero sin ninguna duda uno de los mejores del continente. No por ser de los primeros (sus cuentos y relatos circulaban antes de la fundación de Dada), sino por su gran originalidad. Piezas como *Ismail y Turnavitu, Gayk, Algazy et Grummer, Después de la tempestad, El embudo y Estamate, Fusiada* son dignas de cualquier antología de la vanguardia europea, y para demostrar que tengo derecho a decirlo, he aquí una muestra, tal vez no la más representativa, pero relevante en su estructura: «Una mesa sin patas, en medio de la habitación, basada en cálculos y probabilidades, sostiene una jarra en que se halla la eterna esencia de la cosa en sí, un diente de ajo, una estatuilla que representa a un cura (transilvano) ostentando en la mano una sintaxis y... 25 céntimos de propina. Lo demás no tiene importancia alguna. Hay que recordar sin embargo que esta habitación, siempre llena de oscuridad, no tiene puertas, ni ventanas, ni comunica en modo alguno con el mundo exterior más que por un tubo por el cual muchas veces sale humo y por el cual, durante la noche, se pueden ver las siete emisferas de Tolomeo, y durante el día, dos hombres que bajan (descienden) del mono y un hilo infinito de plátanos secos, al borde del autocosmos infinito e inútil» *(El embudo y Estamate).*

Urmuz, antecesor de casi todos los vanguardistas, muy parecido a Gómez de la Serna (me imagino lo que hubiera podido hacer Urmuz en el grupo ultraísta español, junto a Huidobro, Asséns, Diego, etcétera), morirá en 1923, suicidándose en un parque nocturno. Tal vez por la calidad de sus textos se explica el hecho de que muchos de sus logros estén dentro de la obra literaria del rumano-francés Eugen Ionesc(u)o, quien, a mi entender, le debe la mitad de su primera gloria.

Casi todos estos grupos vanguardistas continuarán su existencia hasta muy tarde (incluso en 1945 siguen firmando sus manifiestos, como el *Message adressé au mouvement surréaliste international*, que pertenece a Gherasim Luca y Dan Trost, y proclama «el magnetismo erótico» y «la erotización del proletariado»), pero se disiparán lentamente, a partir del año treinta, empezando por el grupo formado por la revista *Contimporanul*, que al llegar al número 100 anuncia su «cierre», y entre cuyos últimos textos se encuentran frases como ésta: «No nos responsabilizamos de nuestra victoria, tampoco nos solidarizamos con las proles involuntarias».

Por fin, entre los movimientos literarios rumanos de entre las dos guerras, se destaca, como he dicho ya, el que se forma alrededor de la revista *Viata Romaneasca*, revista fundada al principio del siglo, en la ciudad de Yassi, y cuya vida es la más larga de todas nuestras revistas: dejó de publicarse en 1916, reapareció en 1920, se trasladó en 1930 a Bucarest, interrumpió su existencia durante la segunda guerra mundial y renació otra vez para seguir publicándose incluso hoy día. El hecho de que tenga ya más de mitad de siglo de vida dice mucho: fue la única revista que supo unir entre sus colaboradores a todos los escritores rumanos, de todas las épocas y de todas las tendencias, pero siempre dentro de una línea realista. Todas sus batallas en el campo de la teoría se dan en esta línea realista y fue ella misma la que se enfrentó a la dirección estética de *Zburatorul*, con su «sincronismo europeo», esclareciendo la distancia que tiene que darse entre «el lujo» y «la necesidad» europeístas, como préstamo cultural. Fue también la revista que combatió y logró parar el misticismo de *Gindirea*, que amenazaba nuestras letras durante un cierto momento. Y, por fin, la revista que promovió valores que, no por casualidad, son orgullo y prestigio de nuestra literatura actual.

VI

Este orgullo y este prestigio de nuestra literatura actual, en lo que se refiere a la narrativa, están representados por escritores como *Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Agirbiceanu, Gala Galaction, George Calinescu, Pavel Dan, Anton Holban, Gib Mihaescu, Ion Marin Sadoveanu, Geo Bogza* y algunos más, colaboradores todos ellos de *Viata romaneasca* y que dieron sus mejores obras en el período de entre guerras. Muchos de estos nombres tienen también un papel importante en la literatura actual, ilustrando la relación directa entre las nuevas generaciones y el pasado más reciente. Los caminos de la narrativa abiertos por ellos siguen funcionando aún, y, además, los que sobrevivieron a la contienda bélica, juegan un destacado papel en lo que se refiere el restablecimiento de un equilibrio fructífero de la nueva narrativa rumana después de pasar, como todos los géneros literarios, por un período estéril y sin valor, que surgió poco después de la guerra y duró unos diez años. Se trata de un período llamado del culto de la personalidad, cuando aparecieron, sin embargo, algunas obras literarias de calidad, firmadas por escritores que se dieron cuenta de que ni el culto ni la personalidad eran cosas nuestras y que no podíamos, de ningún modo, ignorar los fundamentos de nuestra cultura a favor de una cultura futura todavía sin un claro perfil.

Pero antes de llegar a este momento, para comprenderlo mejor, hace falta concretar un poco la época interbélica, con sus obras literarias más destacadas y con los principales hechos literarios. En este sentido merecen recordarse las palabras de Garabet Ibraileanu, uno de los mejores críticos nuestros de aquel entonces, director de la revista *Viata romaneasca,* que en el año 1919 entendía la gran encrucijada de nuestras letras y anunciaba el resurgir de la novela social, llena de «problemas» y «documentos humanos».

En efecto, nuestra narrativa se dirige hacia las grandes construcciones épicas y el primero que va a cruzar esta encrucijada será Liviu Rebreanu, publicando en 1920 su gran novela *Ion (Juan),* seguida por otras dos —*Padurea spinzuratilor (El bosque de los ahorcados)* y *Rascoala (La rebelión)*—. Consideró a su novela *Ion,* como la primera novela rumana contemporánea, insuperable hasta hoy día en muchos de sus logros. Una novela que, sin romper con la tradición rural, planteó por vez primera las nuevas exigencias de ésta, realizando a base de un argumento más que sencillo una verdadera monografía social de la aldea rumana de Transilvania, fundamentando así el realismo crítico de la literatura rumana. Ion, el personaje central, de condición

humilde, descubre la gran sed de tierra, característica general de los campesinos rumanos después de la primera guerra, y por esta misma razón se casará con Ana, la hija del terrateniente Vasile Baciu. Es un casamiento racional e incluso sentimental (el deseo casi ancestral de sus pobres antepasados de tener tierra para labrarla), que vence por el momento su verdadero amor hacia Florica, muchacha de condición como la suya. Es por esto que Ana casi no cuenta para Ion. Lo único que le interesa a éste es la tierra; de este modo, maltrata a su mujer, la menosprecia y la lleva al borde del suicidio (morirá ahorcada), cuidando y defendiendo después al hijo, como el objeto que le da derecho a conservar la tierra. El ama la tierra con desesperación, es capaz de arrodillarse y besarla llorando, es capaz de llevarla en la mano, como a un ser, acariciándoles y hablándoles como a tal. Y pensando por fin ahora en su verdadero amor, en Florica, casada con su rival George Bulbuc.

Ion morirá aplastado durante una noche, sorprendido por Bulbuc en el corral de su casa. Morirá hacia el alba, como un perro, al lado de la cerca que limita la casa de su amor. Pero antes, Liviu Rebreanu ya había realizado la monografía de la aldea transilvana, con toda su gente, con curas, alcaldes, notarios, políticos, maestros primitivos y ricos torpes, bajo un cielo social hostil y en derrumbamiento total.

Esta atmósfera cargada de cambios sociales y trastornos se conserva en toda la obra de Liviu Rebreanu, cada vez más profundizada y particularizada, como en *La rebelión,* pintura al fresco del año 1907, cuando los campesinos rumanos se sublevaron en todo el país y pagaron esta valentía con once mil muertos, o como en *El bosque de los ahorcados,* amplio requisitorio de una guerra injusta y sin razón.

Liviu Rebreanu, de origen transilvano, formado en el ambiente espiritual del que fue imperio austrohúngaro, conocedor de la cultura alemana, es, tal vez, el primero de nuestros escritores que, dominando el idioma ruso, descubrió muy temprano el nacimiento de la gran novela realista rusa (Tolstoi, Dostoyevski, Turgueniev, etc.) y sus logros artísticos justifican de lleno el figurar en la lista de los candidatos al premio Nobel, galardón que no consiguió, al pasar éste a manos del polaco Sienkiewicz.

La problemática de la guerra sí que fue un tema para nuestros novelistas de aquel entonces, sobre todo por la frustración que trajo. Entre los muchos títulos de obras, destacan *Intunecare (Oscuridad),* de Cezar Petrescu, y *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de razboi (La última noche de amor, la primera noche de guerra),* de Camil Petrescu, nombres que no guardan ningún parentesco.

Son estas dos obras maestras las que, junto a las de Liviu Rebreanu, determinarán el más importante movimiento de la novelística rumana. Movimiento en el cual participan no sólo los novelistas y los narradores, sino todos los escritores de aquel entonces, sin discriminación de géneros literarios. Escriben novelas en este período los dramaturgos *(Victor Eftimiu, Mihail Sorbu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian, V. I. Popa)*, los críticos *(Garabet Ibraileanu, Eugen Lovinescu, George Calinescu)*, incluso los poetas *(Nicolae Davidescu, Ion Minulescu, Tudor Arghezi)*, mientras que la narrativa corta ya casi no tenía representante más que en *Gheorghe Braescu*, y algunos novelistas que solían volver a esta especie como a un descanso —*Sadoveanu, Rebreanu*, etc.— o se preparaban para sus futuras novelas, ensayando primero en el relato —*Henriette Yvonne Sthal, Ionel Teodoreanu, Gib Mihaescu, Pavel Dan, Gala Galaction, Ion Agirbiceanu.*

Fundados en todos estos datos, tenemos derecho a afirmar que esta época fue la del florecimiento total de la novela rumana. Pero no exactamente como lo había previsto Garabet Ibraileanu, puesto que él, como muchos, creía que después de la guerra «caerán las barreras verticales y horizontales que estaban dividiendo el pueblo rumano en más países y castas» y que, después, la literatura no será la expresión de «una alma triste» ni «el dolor de un pueblo mártir, apenado siglo tras siglo, cortado en pedazos por una historia sin piedad».

Estas previsiones no se cumplirán, puesto que después de la guerra la vida social del país tampoco mejoró, sino al contrario, y todos los que se van a lanzar hacia las trincheras despertarán al terminar la batalla más pobres aún, sobre todo, espiritualmente. Prueba de esto es *La oscuridad*, novela de Cezar Petrescu, en la que queda muy bien concretado lo que el autor mismo llamó «el drama de la generación que esperó la guerra como una purificación moral y una justa valorización de la humanidad». Es así, que Radu Comsa, el protagonista de su novela, el gran vencedor de la guerra, es, por esta misma razón, su gran vencido. Pobre, capaz y trabajador, llega a ser un abogado de bastante prestigio, y antes de la guerra se le abre un futuro brillante, garantizado incluso por el noviazgo con Luminita, hija de un político influyente y un terrateniente sin escrúpulos, Alexandru Vardaru. Intelectual joven, atraído por los posibles cambios de la guerra, no acepta la protección de su futuro suegro; irá como todos al campo de batalla y volverá, como todos, defraudado, mutilado, con la cara hecha pedazos, quemado por las llamas. Luminita lo abandona, se casará y será feliz con otro, un ser me-

diocre, Radu Serabn, mientras que Comsa intenta aislarse de todo el mundo, evadiéndose en una aldea y acabando su vida por propia voluntad en el lago *Asfaltit,* cuyas aguas «tan pesadas y malditas rechazan incluso el cuerpo de un ahogado».

Este gran desengaño que fue la guerra sirvió para desatar las fuerzas épicas de la narrativa rumana, abriendo a la par tres direcciones de su futuro desarrollo: 1) novela rural renovada, como la obra de Liviu Rebreanu; 2) novela urbana, ya que después de la novela de Nicolae Filimon (1868) casi no existía, pero que ahora está ilustrada por muchos —George Calinescu, Ion Calugaru, M. Blecher, etc.—, y 3) novela psicológica e intelectual, como las de Camil Petrescu y Hortensia Papadat Bengescu. Todas ellas encaminadas dentro del realismo crítico.

El estado de ánimo intelectual de aquel entonces lo ilustra, sin duda alguna, Camil Petrescu, con la ya mencionada novela *La última noche de amor, la primera noche de guerra,* puesto que, a pesar de que se trata de una novela de guerra, la problemática va más allá. La novela está dividida en dos partes: *a)* el drama conyugal, del protagonista, Stefan Gheorghidiu, que vive atemorizado por la posible infidelidad de su mujer, y *b)* el diario de la guerra del mismo héroe, memorial que pertenece a Camil Petrescu y que intenta explicar científicamente el derrumbamiento moral y social de una sociedad. Entre estos ejemplos, tal vez el más sugestivo es el de la superficialidad con la cual la capa política consideró la guerra, atraída por los beneficios personales. Nae Gheorghidiu, el padre del protagonista, diputado liberal, defiende en el parlamento la independencia del país, y, al mismo tiempo, está vendiendo cobre a los alemanes para fabricar obuses de guerra. A la observación de un opositor parlamentario de que la artillería rumana es casi inexistente y no puede luchar, Nae Gheorghidiu contesta con sus torpes bromas, y un miembro del Gobierno sostiene lo increíble: «Un ejército, si lo desea, vence sin cañones, sin ametralladoras, incluso sin cartuchos, sin balas», terminando con: «Nuestros soldados lucharán con la bayoneta y no hay cañón que pueda resistir a la bayoneta rumana, y cuando la bayoneta se rompa, con los puños, con las uñas, con los dientes».

Todo este discurso grotesco pasa en las páginas de la novela a ser ilustrado en el campo mismo de la batalla, donde los comandantes, en su mayoría hijos de la burguesía, llevan a los soldados a un sacrificio inútil y coordinan los ataques de manera increíble, trágica, en la que los soldados se matan entre ellos sin darse cuenta, como

un rebaño que se dirige hacia un enemigo que no existe en un determinado punto, exponiéndose a las balas de sus conciudadanos equivocados.

Con la obra literaria de Camil Petrescu, que además de ser uno de los mejores novelistas fue un gran poeta, un gran dramaturgo y un ensayista de indudable valor, la narrativa rumana se encamina hacia su modernidad, hacia una existencia estable y personal, dejando atrás muchos y largos períodos de vaciedad, de búsquedas poco fructíferas y de muy pocos logros artísticos.

VII

Durante este período existió una narrativa que no se dio cuenta del nuevo rumbo que tenía que tomar. Camil Petrescu mismo señalaba por el año 1927, en un ensayo publicado en *Viata literara* (número 54), bajo el título «¿Por qué no tenemos novela»?, una de las debilidades narrativas: «Con protagonistas que comen en tres semanas cinco olivas, que fuman en dos años un pitillo, con el bodegón del burgo montañés y con una finca de tres gallineros del maestro Moldavo, no se puede hacer novela, ni siquiera literatura. La literatura supone, desde luego, problemas de conciencia. Es decir, hay que tener un ambiente, una sociedad en la cual los problemas de la conciencia sean posibles».

La sociedad rumana de aquel entonces ofrecía este ambiente y estos problemas, tratándose del desarrollo del mundo de la burguesía, de la complejidad de las relaciones sociales que traía y de la afirmación de la individualidad rumana dentro de este cuadro. Todo este desarrollo surgía casi de la nada; el ritmo era bastante alto, las contradicciones muy diversas. Tal vez son éstas las razones fundamenteales que explican mejor la característica de nuestra narrativa: antes de firmar una cierta cantidad de obras de creación clara, intentará un análisis excesivo; antes de abarcar el ambiente de las urbes, se va a intelectualizar, preocupada más por la vida psíquica que por la vida social; antes de aplicar los logros y las modalidades literarias de Balzac, Dostoyevski (exceptúo Rebreanu) o Flaubert, aplica la manera de Proust.

Desde luego, cuando estoy hablando de esta particularidad de nuestra narrativa pienso en sus mejores obras, algunas ya recordadas, no en las que pertenecen a la narrativa que no se dio cuenta del nuevo rumbo y se quedó al borde del auténtico desarrollo, con sus temas sin importancia, sobre todo las de un erotismo gratuito, comercial, que llenó algunos años los escaparates y las vitrinas de las

librerías. Estoy pensando, pues, en las obras que por primera vez se plantearon problemas de conciencia y, al mismo tiempo, estuvieron preocupadas por una nueva orientación estética y nueva maestría artística, obras que están realizadas a base de una técnica narrativa rica y diversa, en que la acción se desarrolla más en planos temporales o espaciales, utilizando proyecciones simbólicas, contextos crípticos (como *Mateiu Caragiale* en *Los príncipes de la antigua corte)*, estructuras del diario y ensayo, como *Mircea Eliade* y *Mihail Sebastían;* en fin, obras que abarcan cada vez más fórmulas estéticas, pasando de Zola a Proust o a Dostoyevski (descubierto éste a través de Gide), sin ignorar a Joyce y sin temer volver a Balzac. Es decir, conociendo una diversidad tanto en el contenido como en la forma.

Esta diversidad no es, a pesar de lo dicho, muy amplia. Un crítico nuestro de hoy día, al analizarla, concluye que se trata de algunas direcciones bastante cercanas o, por lo menos, con posibilidad de comunicación en sí. Serían estas direcciones, según *Ov. S. Crohmalniceanu (La literatura rumana entre las dos guerras)*, las siguientes: 1) dirección de épica legendaria e historia, ilustrada por Mihails Sadoveanu; 2) realismo crítico —como las que hemos analizado antes—; 3) de automatismos —obras como las de Gh. Braescu, Damián Stanoiu, Teodoreanu Al., Dongorozi—, que están nadando entre crítica, sátira, erotismo, etc., dilatando temas y llenando papel; 4) dirección de análisis psicológico, donde destacan *Ibraileanu, Ieronim Serbu* y, por extraño que parezca, muchas escritoras —*Hortensia Papadat Bengescu, Henriette Yvonne Stahl, Lucia Demetrius, Sanda Movila, Iona Postelnicu*, etc.—; 5) dirección de la literatura de la «autenticidad», encabezada por *Camil Petrescu, Mircea Eliade, Petre Manoliu, Ion Biberi, Anton Holban, Mihail Sebastian* y otras más; 6) dirección del así llamado «caleidoscopio de los medios», con obras que sorprenden con aspectos sin importancia de la burguesía o de la vida rural —*Cezar Petrescu, Ion Peltz, Ion Ludo, Sergiu Dan, Romulus Dianu, B. Jordan, Virgil Monda*, etc.—; 7) dirección del universo de las proyecciones obsesivas, como la literatura de *Gib Mihaescu, Radu Tudoran* o *Victor Papilian*, y por fin, 8), una dirección de la narrativa que reconstituye y clasifica los caracteres a la manera balzaciana —*Calinescu, I. M. Sadoveanu*— o está preocupada por el aspecto artístico en sí, destacándose en el campo *Mateiu Caragiale, Emanoil Bucuta* y *Din Nicodin.*

Con este panorama y con estas características, la narrativa rumana atraviesa el intervalo de la segunda guerra mundial conservando la misma individualidad algunos años más, para entrar de nuevo en un momento de encrucijada y decisión.

VIII

El período del culto o del proletculto, al que aludí de paso un poco antes, fue el que se afirmó en nuestras letras poco después de la segunda guerra, cubriendo más o menos unos diez años. Es un período que los teóricos del Occidente llaman de muy diversos modos, incluido el de «realismo socialista»; pero como muy pocos de estos occidentales conocen desde dentro toda la problemática, la interpretación que suele atribuírsele es bastante errónea. Personalmente la denomino «del culto» porque, en lo esencial, de esto se trata: el culto stalinista, el aumentar artificial de esta personalidad cruel y de pocos escrúpulos. Cómo es posible hacerlo, casi no tiene importancia el decirlo: respetando más o menos al pie de la letra sus «sabidurías», aplicándolas dentro de un texto literario aunque sea un texto que trata la vida de un lapón o de los gitanos errantes. Llenando, por supuesto, páginas y páginas con lemas y consignas, incluso sin el esfuerzo de argumentarlas o explicarlas de algún modo.

Los que llaman a este período como el del proletculto tienen sus razones, pero no de sustancia, puesto que el proletcultismo representa más exactamente otro período, el que fue fundado por los años treinta por un Lunacearski y por un A. Jdanov, empeñados en sostener que la nueva cultura del proletariado tiene que afirmar su existencia, en primer término por la destrucción, la negación y la condena de casi toda la cultura anterior, por ser ésta una cultura de la burguesía corrompida. Burgués, dentro de esta teoría, podría ser cualquier gran escritor, casi de todos los tiempos, incluso Homero, menos, tal vez, los que estaban dentro de los escritos ensayísticos de Marx y Engels. Dicho eso, no hace falta insistir más; desde luego, las razones de los que hablan de él se refieren a la proyección que se mantuvo un cierto tiempo, incluso durante los años del culto de la personalidad.

Llamarlo realismo socialista sería, tal vez, más exacto porque ésta era la teoría y ésta quería ser la corriente literaria que exigía obras nacionales en la forma y socialistas en el contenido, esquema único e impuesto.

Mirando ahora retrospectivamente este período duro, que algunos no pudieron superar, podemos descubrir que la narrativa rumana, acostumbrada ya a muchos momentos críticos, preparada siempre a continuar su existencia propia, y teniendo ya una experiencia reciente muy interesante y bastante rica —la de entre guerras—, atravesó esta encrucijada sin grandes dificultades. En primer lugar, porque muchos de los escritores que se afirmaron en el período anterior no se fija-

ron mucho en el dogma, sino tan sólo en los nuevos cambios sociales y políticos del país, cambios reales y por esta misma razón válidos para llevarlos a la literatura. En segundo término, porque la teoría misma no convencía u oscilaba por carecer de ejemplos literarios (obras) evidentes y de gran éxito. Y, por último, porque la nueva ola de escritores que apenas firmaban sus primeros textos, intentaban, sobre todo, en relación directa con la experiencia de los de más edad, seguir el camino de la narrativa que había mostrado su validez y su vigencia.

Quedan de este intervalo algunas obras equivocadas, firmadas por nombres de prestigio actual [nombraría a Petru Dumitriu, que vive ahora en el Occidente y tiene una cierta fama, con una novela titulada *Drum fara pulbere (Camino sin polvo)*, unas mil páginas, abarcando un argumento que se podría resumir en dos o tres hojas, tratándose de una alcantarilla], interesantes para el historiador de la literatura, pero no para la literatura en sí misma. Otras obras, sobre todo novelas, escritas y publicadas en el mismo tiempo (Mihail Sadoveanu, *Mitrea Cocor;* Camil Petrescu, *Un hombre entre los hombres;* Zaharia Stancu, *El descalzo;* George Calinescu, *La cómoda negra;* Titus Popovici, *El extranjero,* etc.), son con las que la narrativa rumana entra en su plenitud actual, y es cuando podemos hablar una vez más de direcciones y tendencias artísticas, dentro de un conjunto sumamente interesante.

IX

Lo primero que merece ser mencionado dentro de este conjunto es el resurgir otra vez de la narrativa rural, novela y narración corta. *El descalzo,* por ejemplo, la novela de Zaharia Stancu, publicada en 1948, vuelve a la rebelión campesina de 1907, tratada ya por Liviu Rebreanu, ofreciendo un cuadro de gran crueldad e injusticia social. Camil Petrescu, en su *Un hombre entre los hombres,* novela en tres tomos publicada entre 1953-1957, regresa al año 1848 para tratar la revolución burguesa de aquella fecha, retratando la figura del gran patriota nuestro, Nicolae Balcescu, fracasado en todos sus intentos y desaparecido en una fosa común en la isla siciliana. Mihail Sadoveanu, en *Mitrea Cocor,* con su arte narrativo inigualable en nuestra narrativa, intenta sorprender la vida presente de un campesino que enfrenta como el primero los cambios surgidos en la agricultura del país, y tal vez, descontento el autor, se junta a los dos nombres allí recordados (Stancu y Petrescu) para regresar mucho más atrás, en la

historia del país, escribiendo *Nicoara Potcoava,* novela que trata la vida moldava del fin del siglo XVI.

Aunque para Sadoveanu este volver hacia el pasado no era algo inédito, puesto que en el año 1929 había publicado *El signo del Cáncer o los tiempos de Duca Voievoda,* novela dedicada a la figura del príncipe Esteban el Grande, este nuevo enfoque de la vida pasada nos da derecho a hablar sobre una dirección histórica de la nueva novela rumana. No interpreto esto como «huida» de estos narradores del período culto, pero sí como una defensa activa.

Establecida ya esta dirección, otros escritores se sirvieron de ella aplicándola para otros tiempos. Hay, por ejemplo, una gran cantidad de novelas publicadas en los últimos diez años (*El triángulo,* de Pop Simion, o *Los ángeles flagelados,* de Al. I. Ghilia), que tratan la segunda guerra mundial vista por ojos que la desconocieron de un modo muy concreto, pero que intentan subrayar, sobre todo, el drama psicológico surgido después, como el personaje del *Triángulo,* dado por muerto, el que regresa a casa encontrando a su mujer casada con otro.

De una manera u otra, por allí, se expresaron al principio muchos de los narradores nuestros de hoy. Marin Preda, uno de los mejores novelistas que tenemos, escribe, entre otros títulos, *Los Moromete,* tratando de la vida campesina de la llanura antes de la segunda guerra y siguiendo en el segundo tomo de la misma obra, aparecido después de una larga espera (casi quince años...) con la vida de la misma familia, la de los Moromete, en la actualidad. Eugen Barbu, que manifestó al principio un interés predilecto por las afueras urbanas, dio *La fosa* y *La carretera del Norte,* las dos con argumento retrospectivo, y hace dos años logró, dentro de la dirección de la novela histórica, *El príncipe,* novela de la época feudal rumana, escrita, esto es su gran logro, en el idioma de aquel entonces, lo que costó un verdadero esfuerzo lingüístico. En cuanto a Titus Popovici, caso casi insólito, puesto que su gloria literaria se debe a dos novelas publicadas en el período del culto (*El extranjero,* de 1954, y *La sed,* de 1958), y cuando era muy joven (nació en el 1930), podemos decir que fue el primer representante de la nueva generación de novelistas que aprovechó las mejores experiencias del género: la novela de la guerra (en la línea de Camil Petrescu) y la novela rural (en la línea de Liviu Rebreanu).

Un caso también aislado es Ion Lancranjan, que realizará en su *Los Cordovan,* novela en tres tomos, la segunda y auténtica monografía de la aldea transilvana en tiempos recientes, los tiempos de la

socialización de la tierra, cuando la sed de ésta (tema común para Rebreanu, Preda, Popovici, etc.) desemboca en nuevas soluciones.

Pero Lancranjan es un caso aislado por el sentido crítico que tiene de la realidad campesina actual y de todos los cambios sociales surgidos en ésta; intransigente consigo mismo y con los editores, lo que explica por qué algunos de sus libros se publican con mucho atraso.

Lancranjan, como otros muchos, representa la generación joven de nuestra narrativa (nació en 1928) y, como todos, se preocupa tanto por la novela como por el relato corto. Nombraría, entre otros ellos, a Fanus Neagu, con *Allende los arenales, Aturdido verano* (las dos de relatos) y *El ángel grito* (novela); a Nicolae Velea, con *La puerta* (cuentos) y *Media hectárea de flores* (novela); a Dumitru Radu Popescu, con *Cariñosamente pasaba Anastasia, Añoranza* (cuentos y relatos) y con sus novelas *El estío de los Oltean* y *F*, esta última muy atrevida dentro del género por su nueva fórmula artística, reconocible dentro de la mejor novela europea; a Ben. Corlaciu, con sus novelas *El caso del doctor Udrea* o *Baritina;* a Constantin Chirita, dedicado a los lectores adolescentes, ingenuo y apasionante; a Nicolae Breban y Al. Ivasiuc, interesantes pero muy deudores a lecturas privadas, y, por fin, a Laurentiu Fulga, de más edad que los que vengo apuntando, que firmó hace algunos años dos novelas de gran interés: *Alejandra y el infierno* y *La muerte de Orfeo.*

Todos estos nombres tienen unos cuarenta años de edad, lo cual quiere decir que se encuentran en el umbral de la posible plenitud. Detrás, con apuros y a veces algo ruidoso, los más jóvenes, entre ellos Augustin Buzura, Romulus Guga, Matei Calinescu, Dumitru Tepeneag, Radu Ciobanu, Mircea Ciobanu, Corina Cristea, Sinziana Pop, Alexandra Tirziu y otros más, muchos de ellos sin cumplir los treinta años, pero de una individualidad ya relevante.

Las direcciones y las tendencias de esta narrativa, recordadas allí aunque sin nombrarlas, no constituyen un conjunto armónico, puesto que están todavía en vía de desarrollo, se cruzan entre sí, buscan caminos o regresan para continuar de otra manera. Como la poesía, intentan abrirse hacia todo, es decir, universalizarse, poniendo de relieve nuestra originalidad. La cantidad increíblemente alta de las traducciones publicadas en los últimos quince años se nota, como en los remotos tiempos, dentro de algunas de estas obras. No faltan las traducciones del español, sobre todo novelistas (Cela, Laforet, Matute, Caballero Bonald, Alfonso Grosso, Martín Santos, Dolores Medio, etc., para no citar a los clásicos y a los novelistas de la generación 98), que al lado de los iberoamericanos Onetti, Bor-

ges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Rulfo y otros más comunican en contextos subterráneos con nuestros libros.

No faltan, dentro de estas tendencias aún sin perfil muy claro, influencias o por lo menos intentos del *nouveau roman,* tampoco las superficies resbaladizas del onirismo o las trampas de la ambigüedad, búsquedas todas ellas de nuevas posibilidades de la expresión narrativa. Pero tal vez lo más importante de todo es la preocupación de casi todos por una temática mayor, argumentos que enfrentan los problemas de la soledad, incluso colectiva, de la muerte y de la inquietud del ser humano, dentro de la fisiología de los robots cibernéticos, un poco adelantados, según creo yo, en relación con el espíritu.

DARIE NOVACEANU

Bd. 1 Mai, 327
BUCAREST (Rumania)

HISTORIAS

PRIMERA CEREMONIA

Dejé consumir el cigarrillo en mi mano
dejé que consumiera mi mano
dejé que encendiera mi brazo y que ardiera mi pelo
dejé que me abriera el pecho hasta derretirme el corazón
dejé que bajara por mi vientre
salían hijos asustados
y monedas viejas rodando
dejé caer mis ojos entre las sábanas
y dejé de mi frente escapar el primer recuerdo
corría por la playa llevando un manto
que volaba con el viento y lo rasgaba en dos partes iguales
dejé quietos mis pies en el aire
vueltos hacia atrás como queriendo volver desesperados
dejé mis cenizas en una cajita pintarrajeada
puedo abrirla y llamar a la locura

VISITAS

Alguna vez
abriré la puerta
y dejaré pasar a los que deseen conocer mi casa
seré hospitalaria
hablaré sin herir ninguna mirada
sin cometer ningún error
los dejaré quedarse
hasta que puedan volver a callar
escucharé sus historias tratando de comprenderlos

ellos necesitan a veces de alguien
que los escuche pacientemente
Y después
cuando se hayan ido todos
lavaré las tazas
y me quedaré dormida para siempre

LOS ESPOSOS

Bienaventurados los que pueden abrigar otro cuerpo
en las noches de invierno
los que dejan una luz encendida para que alguien la apague
antes de irse a dormir
Bienaventurados los que caminan tomados de la mano
y son tan altos que hacen pasar a la gente por abajo
los que respiran juntos
y crean un aire propio en la habitación
Ellos podrán conocer al Otro en sus actos más simples
asistirán a su desesperación
y a esa primera necesidad de ser albergado
que nos vuelve tan sumisos
Bienaventurados los que pueden vengarse cada día
y pedir perdón
los que toman el vino en la cena y comen el pan y extienden el mantel
en la ventana hasta la mañana
y ya no tienen hambre
Bienaventurados
los que caben en el corazón de alguien
y no provocan espanto
Bienaventurados
los que esperan y son esperados
los Esposos
aquellos que se despiertan
al alcance uno del otro
para salvarse

HISTORIAS

Hace mucho tiempo
cuando dos se amaban
había una guerra en el planeta
salían todos los barcos a invadir el mar
y con sus anclas enormes lo sujetaban
se desbocaban todos los caballos de esos países
y los hacían trepar las montañas más altas
se acostumbraba incendiar todos los bosques
y hacer volar la arena de todas las playas
cuando dos se amaban
Hasta que una vez la Muerte
se llevó a los últimos amantes envueltos entre sábanas
y en la tierra no quedó ningún recuerdo
de aquellas historias

PEQUEÑECES

Había una vez
dos pequeñas mariposas negras
que aleteaban en la penumbra
cierta mañana el sol brilló de tal manera
que las mariposas negras perdieron su mirada
y temiendo terribles quemaduras
descendieron hasta la luna
donde cayeron muertas de cansancio y de frío
sin conocer jamás su destino

Cierro los ojos ante tu mirada
y no sé quién me recibirá

PACIENCIA

Una vez
dejé escapar a todos los pájaros de la tierra
ensombrecieron el aire y luego se perdieron a lo lejos
Otra vez
abrí todas las ventanas que daban al mar

y dejé que entraran los más grandes oleajes
a quedarse en la casa
Dos veces
intenté seguirte en tus viajes largos
y siempre volveré a partir cuando te vayas

No esperes de mí
nada más que paciencia

HISTORIA DEL TEATRO

Digo que si
sucederá en el escenario del mas viejo teatro
me contarás la historia de alguien que jamás ha nombrado
la palabra tristeza
No habrá sangre ni dagas
ni esa música oscura de los gestos
no habrá llanto ni aplausos
ésta será la simple obra de
cuándo un ser ha dejado la tierra
para ascender a su propio sueño
Ya no más realidad
a veces no hay reparación
no todos son viejos juguetes
a veces el dolor es más grande que su destino
Hemos vivido siempre conociendo el final
hemos dejado la sorpresa para los niños
ellos conocen el verdadero sentido del teatro
Hemos obedecido al tiempo y sólo por eso nuestra obra es tan larga
la duración está más allá de la realidad
tiene una edad desmesurada para reconocerme en ella
y a veces me provoca a sentir el estremecimiento de la locura
Qué es recordar sino estar loco darse por muerto
obedecer al sentido de caída para que se levanten fragmentados y
los primeros murmullos de una historia [ajenos
Muñecas apolilladas
dónde estarán hermanas mías
Personajes del alma
venir a reclamarme justo hoy que estoy tan pobre

Acaban de irse todos
y yo esta vez no quise irme con ellos
Digo que no
hace tanto tiempo que perdí mi corona
Papá
dónde estás ahora
que ya nada me enaltece ante tus ojos
Y ustedes compañeros míos
cómplices de la edad dónde están
dónde dónde podría olvidarlos
Prisioneros
yo también amaba mi celda
yo que nací en un patio
que llevo el corazón a la intemperie
y un campo de chatarra oxidada cabe en mi pecho
de tantas guerras perdidas para siempre
Y sin embargo falta
falta desolación
falta Nina
la nieve cayendo una tormenta arrasándole el alma
y Ofelia se ha soltado el pelo ha comprendido la locura
Ya no más no más realidad
sólo un escenario vacío donde habitar
colgada al corazón de Hamlet
en la quieta y silenciosa representación de lo que deseen
sólo aquello que amen y lo que provoque más espanto
ante el aire desorientado ante sus ojos asombrados
ante su indiferencia allí me quedaré
No quiero estar con ellos
he asistido a otra ceremonia

APUNTES DE LA VEJEZ

Llegará la edad de arropar al corazón
como a un pájaro estremecido por los años
Quieta en la ventana del asilo la vida cabrá en un solo recuerdo
en un solo suspiro al fin la paz habitará la casa
Llegará la Vejez
y nos aliviará en su regazo
ya no tendrás que revolver tu melena de leona
para espantar los grandes dolores Todo será más pequeño

Salvo en los ojos
donde nacerá la mirada de las constelaciones
Piadosa edad la de los muertos
los que perdonan más allá de lo real
y ya no temen la vecindad de los hospicios
la locura no es más que una enfermedad del dolor
un exilio del alma a donde la Vejez llegará
galopando en el caballo mágico
y nos dejará el pecho abierto en cruz
para que el corazón salga volando
No llores
es hora de esperar junto a la Puerta Grande

CRISTINA BANEGAS

Vicente López, 1.774, 4.º
BUENOS AIRES

FICCION IRREPARABLE

Como mera disposición, y en realidad innecesaria, ya que el texto que sigue es suficientemente explícito, previa a este relato se me antoja la conveniencia de esta breve introducción, con el fin de llamar la atención acerca de la vasta envergadura del tema que trata, limitada apenas por la esfericidad de la tierra, si bien el tiempo haya alterado dichos límites, según las vicisitudes históricas, dilatándolos o reduciéndolos a los campos de acción de determinados pueblos y creencias; y cuyo alcance espiritual excede cualquier pretensión o intento de sumisión a predios más asequibles que aquéllos, confines, totales y universales. Recuerde el lector, de pasada, la típica actitud del indio mejicano, por ejemplo, silencioso y pasivo, adormecido contra cualquier pared al amparo de la sombra que le depara el sombrero usual en aquellas tierras; o la otra, similar, de la mayoría de las especies indígenas americanas, desde Alaska a la Tierra del Fuego, pobladoras de las llanuras y de los bosques, del altiplano y de las cumbres: estáticos, impenetrables, cobijados bajo las mantas, las ruanas o los ponchos característicos de sus latitudes; o la arábiga inmovilidad de los moros sentados o acuclillados de sol a sol, impávidos a través del subdesarrollo; y la parsimonia turca, persa, afganistaní... O considere la indiferente postración de millones de hindúes rebajados por el hambre o por el yoga al nivel de las rodillas de los pasantes; y la de los negros de todas las selvas y todos los litorales africanos, parados en los calveros y en los puertos de su continente, como en las aceras y en los bares de todas las capitales del mundo; y los autóctonos de los archipiélagos pacíficos: detenidos en un punto muerto de una trayectoria misteriosa, semidesnudos e incompatibles con las costumbres y modos occidentales... E incluso en Europa —piénsese en los clochards que decoran los arcos de los puentes de todos los ríos de Francia y campan en las calles y plazas de sus ciudades; en los vagabundos que fatigan las rutas y las encrucijadas del continente; en los meridionales, varados a lo largo de la recortada fisionomía mediterránea; los tirados portugueses, que

sorprenden, acostados a perpetuidad en las orillas del Atlántico, a los curiosos de la geografía lusitana...—; y recuérdense luego los más sangrientos episodios de la historia, cruzadas de fe o de hambre, en los que todos ellos, una u otra vez, han participado indefectiblemente a ultranza. Y medítese, después, en la perspectiva, rescatada de la parcialidad de la crítica histórica, que la relación que sigue les imprime.

Y ya de paso, se me ocurre dejar elucidada, para lectores de ajetreada conspicuidad, la pauta de la urdimbre que sostiene la trama: de alguna manera, la inveterada afición del doctor Fierro a los crímenes exquisitos y el singularísimo trabajo del erudito portugués Valdemar Guedes (y no hay que despreciar la decisiva influencia del anacronismo resultante de la extraña dedicación de este último) facilitan, a la vez que procuran una cualidad literaria a las largas exposiciones del contenido del morfismo, un socorrido origen del presente relato —a través del cual no se perseguirá a ningún criminal concreto, sino la confirmación de un barrunto implícito en determinados aspectos comunes a cuatro accidentes mortales, todos ellos de características harto frecuentes y, por consiguiente, aparentemente normales, ocurridos en puntos muy alejados entre sí del globo; búsqueda efectuada no mediante las habituales peripecias policíaco-novelescas, sino por una serie de vicisitudes de naturaleza más bien intelectual, y por lo mismo áridas y estéticamente poco gratas, que irán permitiendo la paulatina evidencia de una misteriosa conjura bajo la accidental apariencia de las cuatro muertes primeras de la serie que ocupa la ficción—, puesto que, al proporcionar al alimón sus elementos materiales y formales, predisponen ya a las probabilidades de una cruenta confabulación; el arraigado gusto del doctor Fierro por el crimen, de una parte, no sólo aportando el caprichoso motivo de la sobrevivencia de una antigua amistad, de tiempos de estudiantes, si bien estereotipada en el mero suministro de información que Valdemar Guedes continuaba proporcionándole más que nada por un desvaído prurito, sino también promoviendo indirectamente la atención de éste a los sucesos criminales que su material de trabajo le deparaba, y que, sin este empleo concreto, habrían pasado inadvertidos entre otras atenciones múltiples mucho más importantes; y alimentando, por su parte, Valdemar Guedes, con la indiscutible y harto probada precisión de sus envíos, provocando, incluso, toda la serie de verificaciones que irán revelando a su amigo la insospechada envergadura del morfismo, cuyo contenido teórico-práctico encajará finalmente a la perfección en la cruenta conjetura definida por los cuatro accidentes mortales; y colaborando ambos, con sus res-

pectivas peculiaridades, en la factura del puente tendido a través de la dilatada demora —debida al mentado anacronismo de que adolecía el trabajo de Valdemar Guedes— transcurrida entre las cuatro primeras muertes y la certeza de confabulación en que cristalizará su doble intervención en el asunto.

* * *

Habían pasado casi dos años desde las últimas noticias tenidas de Guedes, cuando el doctor Fierro recibió la chocante información de la que deriva la presente relación; esta vez, acompañada de una nota más o menos aclaratoria que alteraba la tradicional modalidad, ya que, en veinte años de envíos de idéntica naturaleza, jamás Guedes había aderezado sus acopios criminológicos con una sola consideración al respecto; de por sí, esto era pues insólito, pero es que, además, el contenido informativo se salía también de la tónica usual: no se trataba de ningunos pormenores, más o menos completos, de un crimen ocurrido en tal o cual país y envuelto en circunstancias extraordinarias y cuajado de detalles excepcionales coadyuvantes a su impunidad, y sobre el que el doctor Fierro habría de trabajar, como de costumbre, durante días, semanas o meses, al compás de sus ocios, hasta darle una solución literaria adecuada y publicable, sino de una relación escueta, casi con seguridad copiada íntegramente de la prensa, de cuatro accidentes de los muchos que a diario acontecen en todas partes; y a los que imprimía especial desvaimiento, inédito en otros casos asimismo recibidos con parecida demora, el tiempo transcurrido entre la época del acontecimiento y las fechas de recepción de la noticia por el doctor Fierro. (Y es que la vastedad del material sobre el que trabajaba Guedes —ni más ni menos que la prensa diaria de todas las capitales del mundo— iba imprimiendo paulatinamente a los resultados de su labor un distanciamiento cada vez mayor respecto al presente, diferencia que en el momento de que se trata alcanzaba ya los diez años; si bien, claro está, esta anacronía en nada afectaba la importancia de sus resultados, que eran, como todos los trabajos sobre totalidades, independientes del tiempo y sólo operantes conjuntamente en amplios cuadros...)

El asunto cobró sin embargo pronto un cariz, de inconcretas y misteriosas dimensiones, peculiarmente problemático, y por consiguiente actual; su proporción originó en seguida series cuatripartitas de unas cuantas índoles, diversas pero estrechamente vinculadas entre sí, que fueron eliminando aquel carácter anacrónico de su primera apariencia; estas series... Los elementos originales, de naturaleza

cruenta, son los establecidos escuetamente por Valdemar Guedes en su noticia; durante el mes de diciembre de 1957 ocurrieron, en puntos de la geografía muy alejados entre sí, pero en fechas abarcables por un mismo fin de semana, de jueves a lunes, los siguientes hechos: el jueves, día once, el avión en que la profesora de indoeuropeo, Kora Sreenivasan, de la Universidad de Calcuta, viajaba con destino a Londres sufrió, entre las escalas de Teherán y Atenas, un accidente en el que perdieron la vida todos sus ocupantes; el sábado trece, el filósofo mejicano Neftalí Orozco pereció en un accidente automovilístico ocurrido en el término de Aldeita, a mitad de camino entre Cuernavaca, donde el profesor tenía fijada su residencia, y Méjico, D. F., adonde se dirigía con intención de coger el avión que debía conducirlo a Londres; en la madrugada del catorce, domingo, el anciano arabista Ibn Al Senhayí dejó de existir a bordo del trasatlántico *Joverim*, pocas horas antes de la escala del buque en Lisboa, donde tenía reservada plaza en un vuelo de TWA con destino a Londres; y, por último, la joven doctora de origen senegalés, Michéle Payenneville, profesora de antropología, resultó, el lunes, incomprensiblemente destrozada por una de las hélices del aparato en el que, en unión de otros pasajeros, se disponía a embarcar en el aeropuerto de Lorenzo Márquez con rumbo a Inglaterra. Hasta aquí, la relación monda, periodística, enviada por Valdemar Guedes, a la que acompañaba la siguiente nota: «No creo que pueda nadie poner en duda la evidente conexión criminal que se infiere de los cuatro elementos del *affaire*. ¿Conoces algún pormenor de la secta llamada mórfica? Los cuatro muertos, eminentes profesores, estaban relacionados con ella, supongo yo. Si no fuera el trabajo agobiante que en estos momentos me lo impide, perdería unas horas en proporcionarte algunos datos complementarios; pero, en la imposibilidad de hacerlo, te aseguro en cambio que una investigación a fondo del asunto merecería realmente la pena. Saludos. Valdemar G.»

Aparte del eco fantasmal que los diez años —tiempo que justificaba sobradamente un total olvido del cuádruple siniestro en el caso de que hubiera entonces sido conocido en todo o en parte a través de la prensa— imprimían al asunto, al doctor Fierro le extrañó sobre todo la ausencia absoluta de resonancias de los cuatro nombres en su memoria, tratándose, cual Guedes aseguraba, de eminentes intelectuales; esto, unido a la sugerencia que su corresponsal arriesgaba del interés merecido por el caso, lo impulsó a remover los ficheros de las bibliotecas más a mano, en vano, a la busca de cualquier rastro de algunos de ellos, y, a falta de resultados positivos, a persistir sistemáticamente en su empeño por los territorios

de las disciplinas implicadas en las respectivas profesiones de aquéllos, al cabo de cuya tenaz y laboriosa roturación sólo consiguió obtener sendas referencias de un par de trabajos de los que eran autores Kora Sreenivasan y Neftalí Orozco; pero ni rastro de las obras reseñadas, y nada en relación con los otros dos. Y habían, entretanto, transcurrido dos meses...

Determinadas circunstancias y pormenores bibliográficos comunes a los mentados trabajos definen una de las índoles de los elementos de esta relación, insoslayable si se pretende atribuir un sentido unitario a su conjunto: en primer lugar, los títulos de las obras localizadas ostentaban un término idéntico—Neftalí Orozco, *Leyes del sueño,* Méx., D. F., 1956; Sreenivasan, Kora, *Dream and Life,* Calcuta University, 1956—que venía a asignar un interés primordial al adjetivo mórfico introducido por Guedes en su nota y hasta allí relegado por el doctor Fierro a un segundo plano; y asimismo les era común cierta restricción de las usuales referencias editorialísticas habituales en la mayoría de los libros, así como la fecha de ambas publicaciones. En vista de lo cual, impulsado por una curiosidad que en realidad debía aun mucho a lo insólito de la advertencia incluida por Valdemar Guedes, Fierro dedicó durante largos meses los ocios que los frecuentes congresos a que asistía le deparaban en rastrear a través de las bibliotecas europeas los dos libros de Orozco y Sreenivasan, la posesión de cuyos títulos distaba mucho del logro de los mismos, pues ambos parecían proscritos de los lugares idóneos: ficheros, catálogos y anuarios; y esta ausencia de las piezas acota otra de las índoles comunes a los cuatro nombres en busca y captura por todo el territorio bibliográfico europeo. Mas, al cabo, su tesón terminaría proporcionándole los dos ejemplares, de cuyas sumarias connotaciones exhumaría además las referencias de las obras de los otros dos componentes del trágico cuarteto.

En múltiples ocasiones a lo largo de los casi dos años que le llevó completar la serie, le asaltaron sospechas de que efectivamente los cuatro nombres fuesen víctimas de cualquier proporción anómala relacionada con la otra coincidente rareza de sus respectivas muertes casi sincronizadas al minuto, y por la cual hubieran resultado marginados de los ficheros de las bibliotecas generales; y esto venía a dar razón a la sugerencia de Valdemar Guedes, que por momentos lo envolvía, abrumadora; si bien, en otras horas, algo en su fuero interno desechaba aquella hipótesis, que se diluía, hasta desaparecer, en la vastedad del ámbito limitado por la cuadrangular problemática, y entonces el doctor Fierro se atiborraba durante una temporada de razonamientos sensatos al uso con los que, sin em-

bargo, no conseguía mitigar la inquieta curiosidad soliviantada por el asunto, y terminaba sacudiéndose la incómoda sensatez endosada y reincidiendo en incordiar catálogos y archivos.

Por ninguna parte se mostraba el menor vestigio de los tratados de Sreenivasan y Orozco, no obstante la reiterada comprobación de las referencias únicas halladas meses atrás sobre los mismos... Y ya empezaba a deseperar del rigor de tales datos, cuando, consultando un anuario atrasado de la biblioteca de la Universidad de Praga, se topó con una mención del libro de Neftalí Orozco, acompañada de la sigla completa de su paradero, que una archivera muy miope le descifró con suficiente claridad para, media hora más tarde, permitirle poner la mano y la vista en el libro, un tomito en apariencia muy poco consultado.

Neftalí Orozco (1) era mejicano, como ya se dijo, profesor, filósofo. Su libro *Leyes del sueño,* ya reseñado con la parsimonia de la referencia hallada por Fierro —que se repetía en la publicación—, solamente figuraba en la biblioteca de la universidad de Praga, y en una institución milanesa donde, como se verá, también posteriormente lo encontró el doctor Fierro. Del contenido del mismo, entre otras disquisiciones varias relativas a la vigencia mórfica en todas las manifestaciones humanas, merece especial atención la parte dedicada a las leyes del soñar, que da título a la obra, lo cual es ya significativo; a modo de introducción a las mismas, Orozco explica cómo los sueños reproducen el verdadero orden formal del universo y son su único trasunto veraz (mucho más verdadero que todas las versiones e interpretaciones científicas de las leyes —restricciones a la medida racional— que rigen algunas relaciones fáciles perceptibles en el Todo) a escala humana, y relega la historia conformada a la razón a mero remedo, infeliz y sin porvenir, del orden universal. El hombre, en sus contingentes avatares, se internó poco a poco en el intricado laberinto de la especulación científica y acabó conquistando la vertiente, asequible a su entendimiento, donde rige cierta normatividad, pero cuyo régimen apenas le permite atemperar la cósmica inquietud latente en el cuerpo humano; ésta es irracional, inmen-

---

(1) Cuando perdió la vida en el accidente ocurrido en los barrancos de Aldeita, llevaba diez años retirado de la docencia, dedicado a la exposición teórica del morfismo; durante los últimos tiempos anteriores a su muerte, había ido sacrificando paulatinamente la práctica mórfica a un régimen exhaustivo de trabajo exigido por la urgencia que ciertos avatares mundiales reclamaban, y también apremiado a asestar un golpe definitivo contra determinados aspectos políticos locales por el cariz que recientemente había adquirido su situación pública en el país, ya que, a demanda de su esposa, los tribunales mejicanos se habían declarado favorables a la obligatoriedad del cumplimiento periódico de sus deberes conyugales, pleiteados por aquélla con segundas intenciones, económicas; venganza, en realidad, gubernamental por la actitud anteriormente adoptada por Orozco con relación al prendimiento del pintor Siqueiros, y la posterior relativa al divorcio.

surable, universal, y sólo puede saciar sus vehemencias en la desordenada e irracional posesión onírica del Todo. Hasta hoy, las diferentes versiones científicas de la contingencia se equivalen todas, en la infelicidad que continúan proporcionando; y otras interpretaciones más espirituales, o religiosas, desatienden la razón en cuantías proporcionales al colmo que prometen... Los sueños, según él, obedecen a la tensión única del flujo unánime en que discurre el acontecer universal, y las leyes que de ellos puedan inferirse reproducirán parcial y aproximadamente las estructuras de las otras superleyes del tránsito cósmico único; leyes que aparecen manifiestas en los siguientes tres principios: de la ubicuidad, de la indiferenciación y de la penetrabilidad (debiéndose su incompatibilidad con la versión física que de esas superleyes amañó el hombre, a la confusión que a la razón imponen los conceptos restringidos de espacio y de tiempo, inevitables en la realidad perceptible). Por el primero de dichos principios, en los sueños todos los lugares —Orozco prefiere el término *sitio*— se reducen en realidad a un ámbito único; en un sueño cualquiera acontece un sitio, al que el durmiente atribuye ciertas particularidades características que lo determinan en un contexto personal, por ejemplo, calle, selva, casa, playa, antro..., mas esa atribución es parcial, por remitir al sueño a una dependencia de las leyes preponderantes en la experiencia diurna del hombre, que permanecen operantes en el subconsciente, con su tiempo y su espacio, y, acaparando el contenido del sueño al ser recordado, anulan su otra, verdadera realidad en el ámbito cósmico, donde todos los sitios se reducen a uno solo en todos los durmientes, el lugar del ser, y por lo tanto se equivalen: se trata del territorio único del único ente, del emplazamiento de la energía en el universo atemporal y heterogéneo, postergado por la razón a otras relaciones de más positivo interés para la táctica del dominio del hombre por el hombre, en uno de los recintos en que lo escinde la percepción... El segundo principio, o de la indiferenciación, dice que las personas que pueblan los sitios oníricos son indiferentemente intercambiables unas por otras, el yo del que sueña y todas las demás otridades presentes en el sueño, sin que esta unánime identidad de personalidad llame en absoluto la atención del soñante, hasta el momento del despertar y recordarla...; y por eso ocurre de continuo, soñando, que uno sea sucesiva o simultáneamente él mismo y otros, y que pueda pasar de una identidad a otra indiferentemente sin dejar por ello de ser el que es, o que las personas que visitan nuestras noches se evadan súbitamente en otras distintas de las que eran y continúen no obstante implícitas en estas últimas; y este principio culmina en

lo que Orozco llama «corolario de la muerte generalizada»: que el soñante muera en el transcurso de un sueño mientras contempla su propio trance desde la persona de cualquier otro, o bien que vea morir a alguien percibiéndolo y sintiéndolo como si se tratara de la propia muerte, son una misma y única vivencia onírica y se corresponden íntegramente; culminación, dice Orozco, que lleva implicada una identidad de todos los humanos que va mucho más allá de la falaz ecuación de igualdad que hemos elaborado históricamente. Y, por último, la ley de la penetrabilidad, variante en cierto modo del primer principio, y cuyo enunciado aclara que cosas y formas, en los sueños, son tergiversadas por el subconsciente conocimiento de su pertenencia al régimen en que gobierna la física de la percepción, filiación que intercepta y grava los impulsos del incesante fluir del ser e incordia el puro sonido del acorde único universal que los sueños interpretan; y, así, serán árbol, por ejemplo, caballo o arrozal o tormenta, pero con nexo no ya a la esencia de estos entes, sino a la sentimental situación que sigue esclavizando a cada durmiente; cuando es así que cualquier cosa onírica es idéntica e intercambiable con cualquier otra, propiedades que efectivamente gobiernan su acontecer en el sueño, cuyo prisma las descompone en un haz donde lo racionalmente específico de cada una se diluye en otras manifestaciones mucho más significativas.

Estos tres principios o leyes, íntimamente conexas, se conjugan, por así decirlo, en los sueños según una constante invariable en todos los individuos. Como resultado principal de su constancia, queda abolido del soñar el tiempo, sustituido por un régimen con características en apariencia semejantes a las espaciales, pero en el cual la unidad sucumbe a la dinámica específica del sueño, que opera con las permutaciones posibles en el campo de cualquiera de los tres principios, y el tiempo eliminado queda reemplazado por la simultaneidad y la instantaneidad, por el presente continuo que anula la infinitud y destruye la dicotomía sujeto-objeto, coordenadas donde lugares, personas, cosas y formas se confunden, se enlanzan íntimamente y se conjugan para hacer brotar una definición de persona en función del lugar único de todas las cosas y todas las formas. Y esto, que no es sino el unánime retorno de las mútiples partículas de la conciencia del ser a lo oriundo, esta victoria sobre la contingencia, es desvirtuada, en lugar de aprovechada para anular el mal que actúa en la vigilia histórica, y empleada para mantener la penosa escisión que acarrea todas las indigencias.

Arrollado por el brío, intransferible a esta breve noticia, del estilo desbordante de Orozco, el doctor Fierro emergió de la lectura

del librito aturdido por el caudal de implicaciones del contenido del morfismo; pero además, entre las citas que aquí y allí salpicaban el texto, figuraban repetidas menciones de las obras de los otros tres componentes del cuarteto, la ya conocida de Kora Sreenivasan, y las dos que seguían hurtándose a sus tentativas de localización. De estas últimas, el original árabe de Ibn Al Senhayí le resultaría en cualquier caso idiomáticamente inaccesible, aparte de que, como ya le había sucedido con el de Orozco y continuaba ocurriendo con los otros dos, durante bastante tiempo persistiría en burlar su tenaz venación... Existía, puesto que el mejicano lo citaba profusamente, en alguna parte, mas no parecía ser Europa el terreno más propicio a su captura; y el Oriente quedaba fuera del alcance de las posibilidades de Fierro. Pero la pertinacia con que se ocultaban las dos restantes, sobre todo el recién censado de Michéle Payenneville, «Vers une definition du rêve», con la agravante, en ambos casos de su asequibilidad idiomática, lo incitó a rastrearlos con doble saña y proporcionales decepciones y fatigas; y, al cabo de cierto tiempo de su hallazgo de Praga, el persistente fracaso lo arrastró a la apatía, acosado además por un subconsciente subterfugio que le susurraba la inutilidad de semejante derroche de tiempo y de medios, a expensas de otras urgentes necesidades personales y profesionales, empleado en establecer la existencia de unos textos que, en el mejor de los casos, no le probarían en absoluto la evidencia de ningún misterioso complot, que sólo tenía sede en la anacrónica mente de Valdemar Guedes, sino, todo a lo más, la de un ámbito sectario común a una serie de disciplinas notoriamente conexas... ¿Pero no era esto mismo indicio...? Y por otra parte, la constancia insoslayable de idénticas dificultades para encontrar los libros, así como el hecho —sorprendente— de que en las citas de Orozco de los de Senhayí y Payenneville coincidiese también idéntica parsimonia de referencias editorialísticas que en los otros dos, limitadas al nombre del autor y a una ciudad y, sobre todo, la cuádruple concurrencia asimismo establecida de las fechas de publicación de las cuatro obras —1956—, redundante todo en la confirmación de las ya mencionadas índoles comunes al cuarteto... Todo esto enervaba luego aquella apatía; aparte de que apenas se hubo internado en las hipótesis de Kora Sreenivasan, a las que ya llegamos, le asaltó la aprensión de una identidad aún más peliaguda entre las ideas de la profesora india y del filósofo mejicano, algo que iba mucho más lejos de las concomitancias temáticas y ligaba estrechamente ambas exposiciones en una ideología inaudita, fantástica y revolucionaria que, de confirmarse, le obligaría a aceptar una conexión de índole nueva en abierto apoyo de la

criminalidad sugerida por Valdemar Guedes, algo mucho más esencial que las restantes características concurrentes en las cuatro obras.

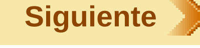
El libro de Kora Sreenivasan figuraba entre los ciento seis incluidos en el *index clausus* de la biblioteca «Caronte», en Rotterdam, y dio con él por pura rutina, cuando ya estaba decepcionado y a punto de cejar en su empeño, pasando distraídamente revista a un fichero más, durante un congreso anodino celebrado allí y de cuyas sesiones ni siquiera se había ocupado de conocer las fechas. *Dream and life* es una exhaustiva enumeración de razonamientos filológicos y semánticos destinados a demostrar que, en el origen de las denominaciones fundamentales de las funciones humanas, el sueño ocupaba un lugar preeminente relacionado íntimamente con el significado oriundo de la vida, si bien postergado en el transcurso de la historia y tergiversado por las múltiples variantes a que dio lugar, en etapas en que hablar suponía todavía un contenido mágico-religioso, la diversificación de grupos pertenecientes a un mismo tronco étnico. A título de información somera, he aquí un breve esbozo de la teoría de la doctora Sreenivasan: el común radical que aparece en *dr*)eam como en *tr*)aum, es en realidad una forma, forjada en la larga evolución semántica operada durante la época de la centrifugación que marginó en las proximidades de Europa a los pueblos indoeuropeos que poco a poco se establecerían después en nuestras tierras, del radical —indoeuropeo—, *Fr-*, que habría ido perdiendo las prerrogativas manifiestas en su fricación labiodental, presionadas por las profundas alteraciones conceptuales originadas en las vicisitudes de la composición de nuevos *modi vivendi* donde el significado oriundo mentado por *Fr-* exigiría ya nuevas precisiones, innecesarias en el régimen estructural de su oriundez, pero imprescindibles en cambio en la nueva configuración vital de los grupos camino de su instalación definitiva en la historia; y escindiendo su esencial mención en ramas, a partir de cierto nivel troncal de perduración: debilitándose, acosado por nuevos conceptos impuestos, hasta desplazar su *F* hacia la dentalización sorda —pero siempre aferrado a la *r* en la que vibra el misterio de la vida—, a la par de la nueva manera de ser entendida la importancia del sueño en los coetáneos contextos sociales, o rotundamente alterada en dental sonora por la clara significación de sueño adquirida merced a otras vicisitudes geopolíticas, y en ambos casos coexistiendo con las restantes implicaciones de su raigambre radical, en *fr*)uit y *fr*)ucht; de igual manera que permanece también, con este último sentido [*fr*)uit, *fr*)uto] en zonas donde las condiciones del desarrollo de los núcleos sociales distan aún más del origen indoeuropeo que aquellas de los ámbitos germánico o anglosajón: en

el latino, donde la savia que fluye por la ramificación dental del radical *Fr-* apenas alcanza a dar un fruto seco, *dormire,* carente, olvidado, apartado del sabor original, y que ya no menta la fundamental actividad que, aunque modificada, *dream* y *trarum* conservan, sino su mera apariencia externa, cuyo sentido oriundo el núcleo social en cuestión ha eliminado, primeramente ahuecando con la vocalización en O el rigor esencial del significado, y desvirtuándolo a continuación, a partir de conceptos muy diferenciados, por una parte en *sueño, sommeil* y *sogno* —términos ignominiosamente sumisos al concepto romano de servidumbre, bajo cuyo régimen el sueño del esclavo era un mal inevitable, pero reprobable como fuente de relajamiento de la base fundamental del poder: el trabajo; y despojándolo todavía de las reminiscencias de su contenido anterior el cristianismo—, y, por otro lado, en *rêve,* donde el significado esencial resulta mermado por la pleitesía a toda otra serie semántica de la competencia de un tramo meramente nostálgico de la actividad humana... Y el mismo radical *Fr-* lo relaciona asimismo Kora Sreenivasan, a través de una rama gemela de aquélla en que florecieron *dr-* y *tr-,* con la gama *dr*)ank, be(*tr*)unken, *dr*)oga (desechando la pretensión corrientemente admitida de derivar este último espécimen del árabe *dawa),* en la cual el ingrediente primordial sufre la depauperación depresiva de una guturalización sufijal idiosincrásica que lo rebaja al nivel de funciones subsidiarias; y otra rama, más entroncada pero asimismo reacia al rigor de la savia pura, da i(*vr*)esse, u(*br*)iaco, e(*br*)iedad..., celosamente preservado el primero de ellos de cualquier putrefacción semántica mediante un continuo régimen de tratamientos artísticos que van consiguiendo la doble finalidad de mantener, por una parte, su sabor esencial, y de atenuar, por otra, gracias a la fragancia primigenia del radical, la hediondez —contaminada, lo mismo que en *ubriaco,* por la guturalización depresiva...— de *ivrogne* del pueblo galo, que, con los siglos, admitirá ser *ivre* pero no tolerará taras sufijas; ambos de indudable estirpe directa, pero mancillados por el mal uso y los excesos; y, más puros, los frutos de la vertiente española de esta rama compartida, aunque arrumbados continuamente, como los del camueso, en las arcas de la culturalización, inaccesibles incluso a la Inquisición, y por eso intactos, y fragantes como el *Fr*)öhlichkeit alemán, que brilla, maduro, en la punta del mismo árbol. Y otra, importantísima, por la que *Fr-* se hizo χρ- —primo hermano asimismo del *cr-* de *cr*)eare, *cr*)eate, ...—, presente en χρ)εομαι] = usar, y en χρ)ιστος = ungido, y hermano del *gr-* de *gr*)acia, *gr*)atificación... y tantos otros similares de innecesaria transcripción.

Una frondosidad, como se ve, a cuyo amparo se cobija toda una metafísica oriunda, casi instintiva, resumida en el brío [otro fruto, brío, que compromete además en la tesis al radical céltico *brig-*] de *Fr-* y extendida por medio mundo, si bien alterada en la mayoría de sus derivaciones; metafísica de la que procede directamente la ética mórfica. Y un evidente empeño en reivindicar el carácter primordial, esencial, aunque hoy sólo ya latente, del sueño en la actividad humana considerada unitariamente; preeminencia que Kora Sreenivasan se da buena maña en avalar con todas las razones filológicas cuyo resumen antecede. Mas también entre esto y la cuádruple eliminación criminal insinuada por Valdemar Guedes seguía mediando un abismo.

Por entonces, el estado de ánimo del doctor Fierro oscilaba entre un afán cada vez más voraz y un creciente malestar, pues si bien por una parte su fatigosa búsqueda le iba proporcionando parsimoniosamente las especies perseguidas, estos resultados destilaban inquietantes corolarios, fuentes de desasosiegos crecientes, en uno de cuyos flujos decidió escribir a Valdemar Guedes explicándole las dificultades y vacilaciones en que se columpiaba, así como su empeño —casi necesidad, ya— de rematar el asunto, y rogándole una complementaria información aclaratoria, si es que estaba en condiciones de enviársela, de aquella oscura proporción que envolvía a los textos del morfismo.

Antaño, todos los amigos se permitían molestar a Valdemar, el empedernido empollón, con cuantas pegas se le presentaban en sus estudios, dificultades que él invariablemente resolvía en un santiamén gracias al vastísimo fichero en que iba resumiendo los frutos de sus ininterrumpidas lecturas; cualquier cuestión ofrecía siempre un sesgo por donde resultaba vulnerable a su método, y jamás entonces los había decepcionado; como tampoco en aquella sorprendente e inagotable inventiva, verdadera inspiración, para organizar las más disparatadas orgías con que, dos días cada mes, se regalaba y a las que invitaba a sus más íntimos; y más adelante, había preocupado seriamente a estos más allegados, entre los que Fierro se contaba, con la súbita decisión de quemar los casi veinte mil libros de que constaba su biblioteca —tarea en la que había invertido tres semanas, pacientemente sentado delante de la enorme chimenea de su «mansarde» parisina, viendo arder las pilas de libros—, y comenzado a trabajar poco después sobre el material que le proporcionaba la prensa mundial, a cuyos abonos empezó a destinar la mayor parte de sus rentas considerables. «En realidad —había explicado, con ocasión de su última conversación, a quince años ya de la época estu-



diantil y a otros tantos de ésta en que transcurre nuestra relación, al doctor Fierro durante la breve visita que éste le hizo en Taormina—, trabajar con periódicos equivale a hacerlo con libros, pues no en vano cuanto aquéllos dicen procede de éstos; y con la ventaja, además, de que la prensa proporciona una serie de datos concernientes al proceso cotidiano de fructificación de la humanidad que los libros suelen menospreciar o ignoran...» (Curiosísimo, en el reciente colorido con que el *affaire affiché* teñía la rememoración relatada, el empleo precisamente del término fructificación —no podía dejar de pensar Fierro, cada vez que sopesaba las probabilidades de una respuesta del erudito a su SOS, y de la posible luz que en tal caso aportaría a su confusión actual—); que fueron muchas veces, a lo largo de las semanas que se demoró la contestación, recibida cuando ya deseperaba tenerla, decepcionante y extrañísima, aparte de artificial —o acaso esta impresión fuera simplemente debida al lujo de detalles con que Guedes le comunicaba su cambio de domicilio, que acaparaba la motivación del texto a expensas del tema de su interés—; ¡qué le importaba a Fierro aquella transferencia desde la tranquilidad siciliana a la algarabía neoyorkina, en la que su amigo se explayaba anómalamente a costa de lo crucial!, y reduciendo el tema de su consulta a unas pocas líneas: «... En cuanto a lo que me pides, siento no poder complacerte, pues la instalación y la familiarización con mi nuevo método de trabajo no me permiten atender a ninguna otra cuestión... No obstante, te aconsejaría que abandones ese galimatías sin interés alguno que no merece la pena hasta ese punto; y te prometo, en cambio, enviarte en cuanto me sea posible algún nuevo rompecabezas en el que emplear tu ocio...», cuando ya se hallaba comprometido consigo mismo a la elucidación de lo que pudiese resultar, además de metido de lleno en el morfismo. Una respuesta para dar que pensar, tan contradictoria con la nota que había acompañado meses atrás al envío del enunciado del problema; extravagante, incluso.

Si no fuera que en Milán, donde la recibía, remitida desde su habitual domicilio, su colega Gasparini lo había orientado hacia una extraordinaria institución acogida a un vetusto palacio al fondo de un patio gótico en una transversal de la vía Brera, en donde se guarda una de las mejores colecciones del mundo de tratados de alquimia, ciencias ocultas y otras disciplinas esotéricas; en cuyos ficheros —huelga comentar la indescriptible sorpresa de Fierro—, la víspera precisamente de recibir tan decepcionante respuesta, se había topado a bocajarro con las fichas de los dos libros que le quedaban por leer cada uno en su correspondiente sección alfabética, y cobrado en se-

guida ambas piezas... ¡Y su incredulidad cuando, impulsado por una casi malsana intuición, verificó además la presencia, en las letras correspondientes, de los otros dos ya leídos a costa de tantas fatigas! Las cuatro piezas claves del morfismo se encontraban pues reunidas en una misma biblioteca, y con la novedosa y agradable circunstancia de que el título de la de Ibn Al Senhayí figuraba en italiano.

Con los títulos y los guarismos de las dos obras por leer, el doctor había regresado al escritorio donde el anciano que gobernaba la vasta y desierta sala trabajaba en librotes y folios, y, disculpándose, solicitado del mismo ambos volúmenes; pretensión a la que el viejo reaccionó con un sobresalto de sorpresa al cabo del cual, habiéndose levantado en el primer impulso y rodeado la mesa como si tal demanda resultase escandalosa, se encontró mirándolo con una mezcla de curiosidad y prevención que imprimían a su rostro arrugado una expresión compuesta de elementos dispares en movida pugna, sobre todo alrededor de la boca.

—¿Debo entender que desea usted leer esas dos obras?—donde no faltaba, incluso, la movilidad del temor.

—Pues si es posible...

—¿Y... está usted seguro que el libro que quiere consultar es el de Ibn Al Senhayí? ¿No se tratará de un error, de una confusión de nombres?

—No, no hay error ni confusión.

El viejo marcó entonces un interés definitivo:

—¿Y... cómo sabía usted que existe esa traducción italiana, y precisamente aquí?

—Pues la verdad es que hasta hace un momento lo ignoraba completamente.

En algunas zonas del semblante del bibliotecario se entabló un evidente conflicto que duró breves instantes, decidido a favor de la curiosidad:

—¿Es usted de la obra?—le preguntó, no sin evidente recelo.

Temeroso de que su sinceridad pudiese en algún modo frustrar la tan próxima recompensa a sus tenaces esfuerzos, el doctor Fierro vaciló a través de los tramos de una respuesta ambigua:

—Digamos que..., bueno..., en cierto modo...

—De lo que no cabe duda es que anda usted sobre el asunto, sí... —el anciano doblegó un momento su mirada al pronunciado ángulo de preocupación que de repente se había instalado en su frente despejada, y cuando la alzó de nuevo, Fierro percibió una alteración notoria en sus iris—. Entonces, conocerá también usted los libros de...

—¿De Orozco y de Kora Sreenivasan? —salvó limpiamente Fierro la pausa tendida por el viejo.

Giancarlo Lodi, identidad de su interlocutor, era el traductor de la obra de Senhayí, vertida al italiano con el título de *Delle religioni, delle arti e dei sogni;* durante los varios días que Fierro frecuentó la biblioteca, casi siempre desierta, fue enterándose poco a poco de múltiples aspectos del morfismo y pormenores de la secta, que el anciano conocía a fondo y, asimismo, a medida que su asiduidad fue creando cierta confianza, conociendo también interesantes circunstancias relativas a los cuatro autores capitales de la congregación. Kora Sreenivasan, por ejemplo, había muerto en compañía de su marido, asimismo indio, y médico, el cual por la época del accidente andaba en vías de establecer un método terapéutico, válido para casi todas las anomalías psíquicas, basado en el dominio del sueño; el matrimonio, del que se habían producido once hijos, habían sido expertos prácticos en la dormición y tenido en su haber, al igual que Neftalí Orozco, largas permanencias en el letargo onírico, verdaderas plusmarcas prácticas que casi nadie alcanzaba y que, en su caso, además, expertos ambos en yoga y conocedores de toda la liturgia sexual hindú, habían complementado muchas veces con experiencias increíbles logradas en la plenitud de sus sueños paralelos... E Ibn Al Senhayí había cumplido, pocos meses antes de su muerte, los cien años mientras se encontraba en el quincuagésimo día de una dormición, durante la que había, por inverosímil que parezca, procreado de una amante hebrea un hijo que le nacería póstumo... La dormición, práctica sólo asequible a los mórficos a partir de cierto grado de iniciación, y cuya existencia Fierro ignoraba, consistía en una larga etapa de sueño dividida en tres fases: la primera se inicia por una inhibición de tipo onírico lograda con ayuda de unas gimnasias mentales previas que, además de provocarla, la condensan en profundísimo sueño en cuyos fondos se instala, a la sombra del subconsciente, el sujeto y permanece hasta liberarse de todas las reminiscencias diurnas espaciotemporales, es decir, hasta lograr la versión exclusivamente onírica de su estado, momento en el cual de principio la segunda fase, o de transmutación, en que el cuerpo pasa

a regirse por un sistema de reflejos meramente oníricos, y a sentir por consiguiente sus funciones de manera nueva, purísima y altamente gratificadora; y a regular su subsistencia, al margen de los abandonados significados diurnos, en un nuevo compendio gratísimo. Y en la inmediata —tercera—, la mente pasa a asimilar con prioridad estos inéditos avatares de la persona e instaura en ellos un primer plano fundamental, y relega las otras funciones y significados, subyacentes en la memoria, de la competencia de la vigilia, o sea, normales, racionales, a un ámbito supeditado al recién conquistado régimen, resultando con ello una inversión de lo que acontece en la vida vigilante, donde los sueños comparten sólo relegada y subsidiariamente la totalidad humana (2). Y, sobre todo, de esta manera, va allanándose el desnivel existente entre ambos estados, unificándose de nuevo en unanimidad el vivir entero, asimilándose recíprocamente sueño y vida e informando cada uno los campos de la práctica del otro, sus símbolos y sus signos, reduciendo a totalidad clara la confusión originada por la parcialidad anterior... Y Michéle Payenneville, por ejemplo, dominaba, merced a sus conocimientos prácticos de los ritos inhibitorios africanos, los sueños hasta el extremo de que en sus dormiciones conseguía incluso trabajar los temas de sus investigaciones.

Una tarde, terminadas las horas de lectura, que el viejo establecía según sus humores, Fierro lo había acompañado por vez primera hasta la puerta de su casa.

—Y dígame, doctor —le había preguntado otro día Lodi, antes de despedirse, al cabo de un paseo similar, ya casi habituales—, ¿cómo es que durante tanto tiempo no se le ocurrió interesarse en la obra?

Refiriéndose a los años transcurridos desde los accidentes, cuyas muertes le había dado Fierro como referencia de su interés por el morfismo: «Verá, tengo un amigo, un erudito, al que debo las primicias de todo esto... Fue algo verdaderamente casual, sí... Bueno, el caso es que, debido a su extraño método de trabajo, pues se dedica a leer toda la prensa de todas las capitales del mundo, lleva un considerable retraso...»

La obra fundamental de Senhayí, completamente desconocida en Occidente y ausente de todas las bibliotecas europeas y americanas, consta de un estudio sobre Averroes, capital, según Lodi, para el entendimiento exacto del pensamiento moderno, y de un trabajo exhaus-

---

(2) Y el rango que los sueños van paulatinamente conquistando en la ciencia, en nada altera lo que antecede.

tivo referente a las constantes influencias del budismo en la ininterrumpida evolución del mahometanismo; aparte, claro está, de su exégesis del morfismo, leída por el doctor Fierro durante esta estancia en Milán, y que es una consideración ecuménica de los principios de la metafísica mórfica, dispersos por los remolinos que la condensación de la historia produce cada tanto tiempo en los extremos oriental y ocidental del continente asiático, así como en su centro himalayo, y sedimentados durante las calmas subsiguientes en ciertas vecindades propicias, y con especial rigor en la cuenca oriental mediterránea. Según Senhayí, el contenido esperanzador común a todas las religiones no es sino la respuesta universal del hombre de todos los tiempos a la violentación histórica de la personalidad individual y colectiva por la opresión política; en los primeros tiempos de la humanidad, sueño y vigilia eran estados prácticamente indiscernibles, definidos apenas por la especial ansiedad que la necesidad imprimía a la actividad conservadora requerida por la subsistencia; y sólo la organización en hordas y tribus, y las sucesivas formas de agrupación, al reglamentar los anteriores modos de coexistencia de los individuos, destruyen aquella indiferenciación y van sustituyendo su equilibrio vital por un vaivén entre coerción y superstición, respectivamente deudoras del día y de la noche. Desde los albores de la humanidad, el hombre, condenado por la contingencia a su condición de subordinado a la preeminencia del trabajo, empieza a acomodar las dos fases de su existencia, sueño y vigilia, a un régimen de preponderancia de esta última, pero siempre coexistente con amplios sectores de población inmersos en la modalidad contraria...

Todas las literaturas oriundas, valgan Homero y Hesiodo como ejemplos cercanos a nosotros, dieron forma artística al contenido de las interpretaciones oníricas del mundo creando dioses y héroes —seres capaces de transgredir, cual sujetos soñantes, las limitaciones de las posibles permutaciones espaciotemporales, pero a imagen del hombre—; y las primeras metafísicas —Anaximandro, en nuestro paréntesis occidental, uno de cuyos tratados perdidos debía de ejemplificar suficientemente— se deben al sueño en su raigambre inquisitiva, por su busca del fluir subyacente en todas las manifestaciones aparentemente contradictorias de ser y de no ser; así como las síntesis universales, valga Platón, con sus interpretaciones unitarias y artísticas, arbitrariamente necesarias, oníricas casi... Religiones, manifestaciones artísticas y ciencia están íntimamente ligadas a la parcela humana donde legifera la oscuridad de los sueños (porque, ¿qué es el arte sino el esfuerzo por eliminar de la realidad el

deslumbramiento de un hábito racional de considerarla; por devolverle un poco su confusa pero unánime significación, que el móvil curso de significantes y significados oculta con su caudal?). Aparte de que, a partir de la dramática instauración de la versión pensada del Todo, el aspecto racional evolucionó hacia principio básico de dominación, resultando exiliada la anterior integridad, expuesta a todos los riesgos, a los misterios y las religiones; mientras la evolución del lenguaje fue apartándose cada vez más del recuerdo de la unidad anterior, perdiendo poesía y ganando eficacia. Para Ibn Al Senhayí las cópulas verbales demuestran que el hombre yace, desde la oriunda escisión de su esencia, en una constante búsqueda de la perdida unidad original, subsistiendo con los sucedáneos que la estructura racional y el lenguaje le deparan y ayudado por la artificial reiteración artística de lo perdido; pero la felicidad sólo podrá conseguirse con el retorno a la originalidad, con la restauración de la verdadera función del sueño, al cabo de la victoria, por la comprensión, sobre la falacia —Historia— en que el género vive inmerso.

—Lo malo —le decía Lodi— es que el morfismo, exento de los continentes religiosos, filosóficos o artísticos que siempre lo han acompañado, aparece como un peligro cada vez más alarmante para los actuales sistemas; adornando las religiones o las manifestaciones artísticas o filosóficas, resultaba tolerable para los espíritus, habituados desde siempre a ciertas dosis de misterio en los umbrales y más allá de los límites visibles del ser; pero solo, con su programación de la vuelta al sueño como único remedio de la infelicidad, tenía que pasar lo que pasó...

—Sin embargo, no puedo aceptar, por ese solo motivo, la criminalidad de los cuatro accidentes... ¿Quién...?

—¡Precisamente! —en algunas ocasiones, el viejo se aferraba al brazo de Fierro y lo miraba con un gesto de súplica incipiente que luego se disolvía en sus dilatados lagrimales, al tiempo que los dedos aflojaban la presión en torno al brazo, en silenciosa resignación—. Los poderosos, los más poderosos... Y temo incluso que un día no llegue a reproducirse...

Pero sus temores sólo se manifestaban cuando abusaba de la conversación, regada de chianti, y sobre todo a través de las oscuras y vetustas callejas interferidas en su itinerario habitual hacia casa.

Michele Payenneville, que en 1957 contaba veintinueve años, había renunciado a su porvenir de profesora de antropología en la Universidad de Francia tres años antes de su muerte, y en la época del

accidente ocupaba la cátedra de Historia y Geografía en un liceo senegalés. En su libro —*Vers une definition du rêve*— la joven profesora comienza explicando las razones de su deserción del Partido comunista francés y de su renuncia a la enseñanza en el país, lo cual la lleva directamente a un examen de las actuales corrientes del pensamiento y de la política; y, tras la enumeración de algunos ingredientes mórficos dispersos en la literatura de los cien últimos años, en la que dedica especial mención a la casta francesa de los malditos —el trío Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, sobre todo—, así como a los surrealistas y a ciertos representantes de lo que ella llama «mentalismo mágico» —Bataille, Girandoux, Vaillant...—, y de una incursión por las obras de Proust, Joyce y Celine rematada con una larga mención de Roussel, donde desvela indudables proporciones oníricas, pero, sobre todo, una pretensión limítrofe con ciertos principios mórficos, el contenido del libro se desplaza hacia el otro terreno de las ideologías de la segunda mitad del siglo actual; y en su análisis de nuestro tiempo, arriesga juicios que hoy, al cabo de doce años de su muerte, la confirman clarividente espectadora de la historia contemporánea. Dice que el neocapitalismo, por su mismo carácter de estructura paulatinamente inferida de las últimas consecuencias de las directrices que va elaborando (y en la actual fase de realización automática e implacable del juego de la producción, completamente superada la etapa de direccionismo previa, ya incontrolables), orientadas exclusivamente al máximo rendimiento de la producción en todos los órdenes y a la incesante ampliación de las capacidades de consumo, y a pesar de la aparente reivindicación que conlleva de un tiempo cada vez mayor dedicado al ocio, este neocapitalismo, nunca desbordará su consideración de la humanidad fuera de los canales trazados por las normas, con sus leyes inviolables, del juego de la producción, sometido a cuyas coordenadas el sueño jamás logrará otra consideración que la de «tiempo de descanso», reducido además a su mínimo en beneficio de los otros dos tiempos: el «de trabajo» y el «de ocio», es decir, que resultará más bien sacrificado en aras de la producción y del consumo; en este panorama, el sueño quedará, pues, relegado al papel de necesario e inevitable descanso de la fatiga contraída trabajando y vacando, y el cada vez más difícil contenido del descanso llegará —ya ha llegado— a ser un producto más en la lista de lo comerciable; y, en este último sentido, el interés y los trabajos que los científicos le dedican cada vez con mayor ahínco traslucen una, todavía silenciada, finalidad de control total del sueño, tratado por una terminología cuya meta no es otra que la paulatina eliminación de sus verdaderos significados, los

cuales entorpecerían el tinglado, y la sustitución de los mismos por relaciones controladas utilizables al servicio de los intereses deshumanizados del poder económico.

Siempre con idéntica finalidad terapéutica, y en evitación de una reacción del inmenso número de los que todavía viven aferrados a formas de subsistencia estrechamente vinculadas al predominio de modalidades tangenciales al morfismo, el sistema permitirá dentro de su propio seno, llegado el momento idóneo, e incluso provocará —sobre todo entre los jóvenes— manifestaciones inconformistas que preconicen una vuelta, de momento promovida por métodos artificiales (ismos, drogas, prácticas hurtadas a todas las religiones), a modos más irracionales, subconscientes, unánimes de entender la vida; pero, al cabo de cierto tiempo, esgrimirá los mismos excesos y extralimitaciones a que los precarios movimientos, faltos de control suficiente, darán lugar, para cortar de raíz los anhelos de verdad que en el fondo los alentaban (3).

El marxismo, en su molde europeo de hace doce años, le permitía ya predecir un desplazamiento hacia terrenos comunes con el neocapitalismo: «... Y no tardaremos en ver adoptar por el comunismo conceptos, justificados por un aumento de la producción y al mismo tiempo acicates de un nivel aún superior, subsidiarios en realidad del de lujo; y a la ecuación del beneficio resolverse en catalizadora de unos términos denegadores del espíritu marxista único; y, un poco más adelante, la curva de este desviacionismo penetrará francamente en las aguas jurisdiccionales neocapitalistas, y serán adoptadas directrices similares a las de la otra orilla *(l'autre bord*, en el original); y no por necesidades, previstas, de coexistencia y competición pacifista... Y claro está, en una evolución de características semejantes, al sueño no le puede esperar otro futuro que el que los neocapitalistas ya le preparan; porque en ambos casos, el significado de la gratificación humana irá siendo poco a poco suplantado por concepciones de ocio planificado incompatibles con veleidades oníricas de felicidad unánime.»

Y aunque no se atreve a predecir nada con relación al marxismo asiático, escribe, no obstante: «... Su actual etapa de sacrificio laboral absorbe la total energía humana del país, y es lógico que, en esta fase, incluso el tiempo mínimo requerido por el sueño resulte reducido con miras al logro de los fines de la Revolución; y, aunque

(3) Ciertos indicios de última hora permiten suponer la realización de sus suposiciones en la reacción sistemática contra el fenómeno hippie que venía propagándose de país en país.

todavía no se divisan los perfiles exactos del horizonte, acaso el futuro chino sorpenda dentro de algunos años a muchos con la realización plena de un estatus no muy distinto de la tan cacareada utopía, en cuyo caso, y me atrevo a afirmarlo rotundamente, el sueño tendría en la vida de la humanidad futura un lugar preeminente, junto al esfuerzo mínimo y a las gratificaciones máximas.»

* * *

En realidad, relación y relato deberían de cesar aquí, dada la fácil evidencia con que, prescindiendo de las particulares vacilaciones del doctor Fierro, se infieren de lo acopiado obvias premisas que permiten diagnosticar criminalidad en la cuádruple tragedia de que fueron víctimas los teóricos del morfismo; sino que concluir así permitiría a cierta crítica un margen cuyo gasto ninguna pereza me retribuye, aparte de que podría ser interpretado como mimética adopción personal de la desfachatez —procacidad, mejor— puesta de moda con ocasión de frecuentes conjuras recientes, y que consiste en silenciar, con pretensión tergiversadora, los corolarios de la totalidad de los elementos de un acontecimiento, los cuales, aun deformados por el desorden, muestran no obstante la trayectoria que apunta a las entidades responsables de las criminales comisiones ejecutadas por unos culpables sólo aparentes; y nada más lejos de mis normas estéticas. Con la particularidad de que el mínimo rigor creado por la ficción en curso revela ya unas pautas que, sin necesidad de esfuerzo ni violentación, rematan la trama: a lo largo de su frecuentación en la biblioteca de la vía Brera, entre Lodi y el doctor Fierro se iría trabando una amistad de la que paulatinamente el anciano, por su lado, eliminará residuos de sospechas y resquemores, y Fierro obtendrá, por el suyo, datos complementarios de los que deducirá cierta emotiva predilección del viejo, definida por una especial aflicción, por Richéle Payenneviñe, que Fierro se da maña en elucidar y cuyos motivos resultarán no ser los, rosas, imaginados en primera instancia, sino el haber ella trabajado un tiempo como secretaria de Lodi; al socaire de cuya aclaración —nocturna e itinerante—, el viejo prolonga sus confidencias, que hasta allí un resto de temor a que Fierro no fuese en realidad, o sólo un simpatizante de la obra le había impedido efectuar, en confesión de que él es el quinto componente, escapado del exterminio por alguna rara casualidad, del sínodo pentagonal mórfico de 1957 que no había llegado a celebrarse en Londres —y la indeterminación de dicha casualidad permitirá a Fierro una última duda, al procurarle un resquicio donde introducir la posibilidad de una coinciden-

cia incongruente, extraordinaria, pero acaecida, accidental de las cuatro muertes—; reducido, durante doce años de terror, a una vida difícil y oscura, insoportable por muchos conceptos que van desde las rachas de pánico hasta la convivencia con una nuera novelescamente perversa, y sólo sobrellevada en aras de la obra, la fe en cuyo futuro le permitió ultimar un libro que saldrá de la imprenta por aquellos días; trabajo que adolece de ciertas cesiones, necesarias pero esenciales, que lo sitúan en un plano distinto del de la tetralogía conocida: debido a los problemas que la secta tiene que afrontar, los cuales Lodi es el único capaz de sistematizar, habrá sacrificado los pruritos intelectuales a la efectividad y al impacto proselitistas, orientados sobre todo hacia la juventud norteamericana...

El doctor Fierro, en la euforia de su relativo triunfo —no obstante su indecisión en lo relativo al carácter de los accidentes—, escribe una larga carta a Guedes en la que le confirma la indudable pertenencia del cuarteto a la secta, así como las probabilidades de certeza de una confabulación exterminadora, y, a su modo, se venga de la última recibida del erudito demorándose en la información relativa a todos sus descubrimientos, los, digamos, anacrónicos y también la existencia de la biblioteca Brerina, «donde figuran los cuatro textos capitales del morfismo», así como en un panegírico de Lodi en que no falta una alusión al libro de inmediata aparición de que éste es autor.

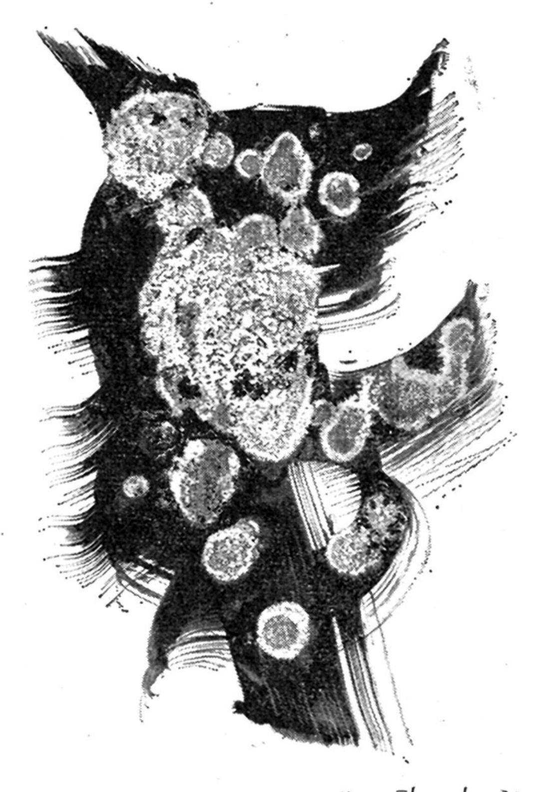
Por su parte, Valdemar Guedes, cuyos barruntos de una posible trama criminal habían sido una simple inferencia del operacionismo habitual en su anómala capacidad de asimilación, ha dado un nuevo brinco cualitativo al cabo del remate de un quántum laboral —lo mismo que antaño de los libros había saltado a la prensa—; para lo cual, al no poderse permitir el diferente terreno requerido por el nuevo tenor de sus necesidades intelectuales, con sólo su mermada fortuna, ni tampoco renunciar a lo que constituye su única actividad esencial, ha gestionado y logrado una ayuda americana que lo lleva a residir en Nueva York, subordinado, juntamente con su fabuloso archivo, al Instituto de Cálculo Sociológico del Pentágono, organismo bajo los más eficientes controles. En dichas condiciones, había recibido ya, al poco de asumir su nueva situación, la primera carta de Fierro, debidamente interceptada por los servicios de control —y a la que ni siquiera hubiera, por él, respondido, pero, de alguna manera programada, un colega le sacó a relucir el tema, lo trabajó y consiguió promover una versión del asunto donde poder intercalar ciertas alusiones veladas a la inconveniencia de cualquier nueva publicidad o investigación del asunto y, por este camino, terminar recomendándole una respuesta a Fierro en el sentido más aconsejable por la discreción. Y también

recibiría la segunda, asimismo controlada, pero esta vez solventado ya además, el caso por la estructura competente antes de serle entregada...

Y la prensa nacional —la única que, en sus nuevas orientaciones laborales, lee ahora— no mencionará, claro está, una sola palabra de la extraña muerte de un anciano profesor italiano y de un psiquíatra español en Milán, ni, por supuesto, del escamoteo de cuatro volúmenes en una rara institución de aquella ciudad y de cien ejemplares aún húmedos y de todo el plomo de un libro en una oscura imprenta milanesa, operación ignorada incluso por la policía y la prensa locales; y mucho menos sobre la desaparición de dos volúmenes de otras dos bibliotecas europeas tan alejadas y desconectadas entre sí como Praga y Rotterdam.

GONZALO TORRENTE MALVIDO

Avenida de los Toreros, 71
MADRID



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

«CANTICO» Y LOS PRIMEROS POEMAS DE JORGE GUILLEN

Por indicación del propio Guillén, la poesía de *Cántico* fue escrita a partir de 1919 (1). De 1922 en adelante van apareciendo en revistas y periódicos españoles poemas guillenianos, que luego formarán parte del libro. Interesa notar que muchos de ellos se publican inicialmente en forma bien distinta de la que adquirirán en *Cántico,* cuando éste aparece por primera vez como libro en 1928. (Luego, en ediciones posteriores, cambiarán muy poco.) Una comparación entre las dos versiones de muchos de estos poemas ilumina aspectos importantes de la lírica guilleniana. Los cambios efectuados al incorporar estos poemas a *Cántico* subrayan el desarrollo por parte de Guillén de un estilo muy propio. Nos hacen ver cómo el poeta elimina vocablos altisonantes, suprime lo anecdótico y lo circunstancial, pero destaca en cambio el impacto sensorial y dramático de sus poemas, y también apunta a valores más amplios. Aclaran que muchos rasgos de *Cántico* son maneras de crear experiencias significativas para el lector. Estos cambios, por lo tanto, destacan la vitalidad esencial del estilo del libro.

El poema siguiente se publica primero, sin título, en 1923; adquiere el título «De noche» en la versión del primer *Cántico:*

A)

No, no rompas los sellos de la noche.
Y al través de la noche, deslizándote,
Te rendirás a sus potencias breves
Bajo un sigilo sin arcana cifra,
Hostil al Coco, dócil al Encanto.

B)

DE NOCHE

He ahí lo más hondo de la noche.
No te turbes, que dentro de lo oscuro
Te rendirás a sus potencias breves
Bajo un sigilo sin horror ni enigma,
Hostil al coco, dócil al encanto (2).

(1) Véase *Aire nuestro* (Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1969), p. 16.

(2) La primera versión aparece en *España,* el 10 de noviembre de 1923; según Juana Granados, se escribió en 1919 (Granados, ed., *Antología lírica* de Jorge Guillén [Milán: Insti-

Ambas versiones nos aconsejan contemplar con actitud positiva la oscuridad de la noche; sugieren la necesidad de aceptar los sucesos naturales, aun los de apariencia negativa. Pero la versión temprana crea un efecto altisonante que desaparece por completo en la más tardía. La imagen de romper los sellos de la noche, las palabras «arcana cifra» y las mayúsculas de «Coco» y «Encanto» producen una impresión grandilocuente. El poema adquiere por consiguiente un tono lejano, casi exótico; pudiera hacernos pensar en una obra modernista.

La segunda versión adopta una perspectiva más común, casi cotidiana. Su protagonista nos habla directamente («he ahí», «no te turbes»), destacando así su propia actitud confiada y nada retórica. En vez de elaborar poéticamente el fenómeno natural, como lo hizo en la versión anterior, subraya más bien la escena concreta y su efecto sensorial. La imagen «los sellos de la noche» da paso a la frase directa y enfática, «lo más hondo de la noche». «Arcana cifra» queda reemplazado por «horror y enigma»; desaparecen las mayúsculas del verso final. Todos estos cambios contribuyen a un tono más directo. Hasta el nuevo ritmo que Guillén imparte a «De noche» subraya este tono. El punto que ahora separa los dos primeros versos y el principio abrupto del segundo ayudan a eliminar el fluir «poético» y el efecto artificioso de la versión anterior.

Indudablemente, la segunda versión nos hace sentir mejor el tema de la obra. La necesidad de aceptar con actitud positiva los fenómenos naturales quedaba un poco perdida en la imagen inicial y en el vocabulario de la primera versión. Ahora, gracias al ritmo, al tono directo y al énfasis en la actitud del protagonista, surge ante nosotros de manera más clara y dramática.

Otro poema temprano de Guillén se titula «Barcarola» cuando aparece en la revista *La Pluma* en 1922; luego pasa a *Cántico* bajo el nombre «El durmiente»:

A) BARCAROLA

Al durmiente meciendo
cabecea el esquife
en el espacio puro.

B) EL DURMIENTE

¿Cabecea el esquife?
Sí, ya: la noche inmóvil
En el espacio puro.

---

tuto Editoriale Cisalpino, 1955], p. 72). La segunda versión se publica en el *Cántico* de 1928. Cito de la edición facsímil editada por Claude Couffon y publicada por l'Institut d'Etudes Hispaniques, París, 1962, p. 39. De aquí en adelante esta edición se denominará *Cántico I*. La segunda versión de este poema se recoge, sin cambios, en las ediciones posteriores de *Cántico*.

Al citar las dos versiones de cada poema, denominaré la que aparece primero en revistas «A» y la de *Cántico*, «B».

¡Venturoso vaivén
sobre lisa alta mar
sin instantes de espuma!

Un índice de luz
descubre las tinieblas.
El albor de las cuatro.

A la costa conducen
el esquife los puños
de solares remeros.

¡Oh, cuán ceñudamente,
a medio abrir los ojos,
atraca el navegante!

Vacilando aturdido
piérdese por la villa
trémula de relojes.

¡Cabeceo feliz!
Es alta mar: muy lisa.
¡Ni desnivel de horas!

Todos los esplendores,
Oscuros, sin ornato,
Corroboran lo escueto.

¡Pero qué vulnerable!
Basta un agudo grito.
¡Albor, albor, albor!

A la costa conducen
El esquife los puños
De solares remeros.

¡Oh, cuán ceñudamente,
A medio abrir los ojos,
Atraca el navegante!

Vacilando aturdido,
Se pierde por la villa,
Trémula de relojes (3).

La imagen central del sueño como un navegar, mecido por el mar, domina las dos versiones. De nuevo Guillén elimina en la segunda varios elementos que pudieran haber parecido artificiosos. La aliteración «venturoso vaivén» da paso a «cabeceo feliz», y «piérdese» a «se pierde». También se adopta en la segunda versión un ritmo más cortado. Las dos estrofas iniciales, que constituyen expresiones no interrumpidas en «Barcarola», se fragmentan en «El durmiente» en una serie de exclamaciones y de declaraciones breves. Todo esto suprime el efecto de un fluir convencionalmente «poético».

Importa notar que estos cambios infunden vitalidad al poema. El tono directo y las exclamaciones destacan la actitud de un protagonista entusiasmado. Al empezar con pregunta y respuesta, el poema cobra un efecto dramático; éste queda subrayado por las exclamaciones que siguen. Se pierde el efecto de una presentación lógica de la escena; crece en cambio el sentido de una experiencia emotiva. Resaltan los sentimientos del protagonista: la impresión suave que le produce el sueño, su reacción ceñuda al despertar. Hasta la imagen central del poema cobra ahora un valor diferente. En «Barcarola», se destacaba la equivalencia misma entre el sueño y el cabeceo; en

(3) «Barcarola», *La Pluma,* año II, tomo V, núm. 30 (noviembre 1922), p. 346: «El durmiente», *Cántico I,* p. 32. La segunda versión sufre ligeras modificaciones en las ediciones posteriores de *Cántico:* las estrofas pares se imprimen sangradas, desaparecen los dos puntos del segundo verso, y el «cuán» del verso 16 se convierte en «qué».

«El despertar», la comparación subraya el estado de ánimo del hombre que se despierta. Como ha indicado Joaquín González Muela, las exclamaciones, las yuxtaposiciones dramáticas y la ausencia de una progresión lógica son características del estilo de *Cántico* (4). Hemos comprobado que Guillén destaca estas características en la segunda versión del poema, y que lo hace para crear una experiencia más intensa.

Al mismo tiempo, la segunda versión, más que la primera, se aleja de lo anecdótico. En «Barcarola» el lector pudiera haberse preocupado del episodio particular al que se alude. La tercera estrofa indica, por ejemplo, que se trata de un amanecer a una hora fija. Pero en «El durmiente» el tono dramático destaca el efecto emotivo, dejando aparte las circunstancias circundantes. (El protagonista no se define anecdóticamente; sus emociones las puede sentir cualquiera de nosotros.) Además, la tercera estrofa de «Barcarola» ha desaparecido en esta segunda versión. Las nuevas estrofas añadidas subrayan en cambio el valor universal del sueño (la tercera estrofa) y su dramática interrupción (la cuarta).

Varios cambios ayudan a subrayar el valor absoluto de la experiencia. Mientras que el sexto verso de «Barcarola» («sin instante de espuma») se basaba en una impresión visual, el que le reemplaza en «El durmiente» («ni desnivel de horas») acentúa más bien la perfección intemporal del dormir. El tema del dormir como estado perfecto resalta también en la nueva tercera estrofa que Guillén añade a la obra.

Los cambios hechos en el poema han contribuido a destacar simultáneamente su impacto afectivo y su tema universal. El lenguaje más directo, el ritmo cortado y las exclamaciones nos hacen fijarnos en la actitud emotiva del protagonista, a medida que ligan esta actitud con el tema de una experiencia perfecta. Al mismo tiempo, estos cambios han quitado a la obra cualquier dejo de poesía convencional por una parte, y de lo anecdótico por otra. Todo esto se relaciona con una característica central de *Cántico:* su manera de configurar experiencias emotivas particulares e intensas, pero desligadas de lo anecdótico, aplicables a todo ser humano, y compenetradas con temas esenciales. Los recursos poéticos que Guillén añade a «De noche» y a «El durmiente» contribuyen a esta característica.

Efectos parecidos se logran en otros poemas mediante pequeños cambios de imagen, vocabulario o puntuación. He aquí las dos versiones de un trozo de «Tornasol»:

(4) Véase González Muela: *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca* (Madrid: Insula, 1955), pp. 136-140.

A)

Una vaga red
... ...
Ondea, entre visos,
Las dudas de un mar
Con ansia de lago
Quieto, plano, a ras
De árbol cabizbajo,
... ...

B)

Una vaga red
... ...
Ondea los visos
Informes de un mar
Con ansia de lago
Quieto, claridad
En un solo plano,
... ... (5)

La imagen del «árbol cabizbajo» de la primera versión introduce un elemento ajeno a la escena contemplada; nos hace pensar en lo interesante de la comparación, y no en el efecto vital del ambiente marino. La alusión a las «dudas» del mar también nos aleja de la escena y del tema de un orden natural. Guillén elimina estos elementos en su segunda versión. Destaca en cambio el cuadro mismo del mar que ondea y parece tratar de aquietarse, y el sentido de un deseo del orden que este cuadro le comunica. Concentra su poema en la escena concreta y en el impacto central de ésta; y nos lleva más directa y eficazmente al tema de la obra.

Una concentración en el impacto de una escena (o de un episodio) se da también en las segundas versiones de los trozos siguientes:

A)

¡Más, todavía más!
Hacia el sol, en volandas.
La alegre paz se escapa.
Sólo sé ya cantar.

B)

¡Más, todavía más!
Hacia el sol, en volandas,
La plenitud se escapa.
¡Ya sólo sé cantar! (6)

A)

Hacia ti que, necesaria,
Belleza aún eres: ... ...
... ...

B)

Hacia ti que, necesaria,
¡Aún eres bella! ... ...
... ... (7)

En el primer ejemplo citado, la exclamación añadida al verso final y el cambio en el orden de las palabras destaca la emoción del prota-

(5) La primera versión es la del poema 1, sin título, de «Poesías», *Revista de Occidente*, V, núm. 15 (septiembre 1924), pp. 273-274. Según Juana Guerrero (p. 72), esta primera versión, igual que la de los seis poemas siguientes que citaré, se compuso en 1924. La segunda versión, titulada «Tornasol», aparece en *Cántico I*, p. 15. Se recoge en ediciones posteriores con un solo cambio de puntuación.

(6) Poema 2, «Poesías», *Revista de Occidente*, V, núm. 15, p. 275; «Cima de la delicia», *Cántico I*, p. 21.

(7) La primera versión proviene de «Décimas», *Revista de Occidente*, VIII, núm. 23 (mayo 1925), p. 201; la segunda, de «Pasmo de amante», *Cántico I*, p. 66.

gonista. La sustitución de «la plenitud» por «la alegre paz», mientras tanto, hace más esencial su experiencia. En el segundo ejemplo, la exclamación y el lenguaje directo agregan concreción y vitalidad al comienzo del poema.

Las dos versiones de la siguiente estrofa parecen «decir» lo mismo, pero crean un efecto completamente diferente:

A)

—Poeta, de prisa.
—Pero mi secreto
No sabe del tiempo
¿Para qué mi prisa?

B)

... ¡No importa! Perezcan
Los días en prólogo.
¡Oh prólogo: todo,
Todo hacia el Poema! (8)

La versión original indica la importancia de la labor del poeta, y la necesidad que éste tiene de tomar tiempo y desarrollar su intuición. Pero esta idea se presenta de manera narrativa, casi didáctica. Se nos lleva a entender el concepto y a reflexionar sobre él, no a sentirlo. La segunda versión también subraya la importancia del poema y lo absorbente de la labor del poeta. Pero lo hace dramatizando y vivificando el tema. A la declaración lógica de la primera versión, encabezada por la palabra «pero», reemplaza ahora una declaración apasionada. La intensidad del sentimiento del poeta se encarna en sus exclamaciones y en su tono abrupto. Toda actitud se recoge condensadamente en el verso final, que sirve para hacernos sentir de golpe la dedicación del poeta a su labor, y representa un excelente ejemplo de la concentración dramática en la poesía guilleniana. Estas características hacen de la segunda versión de «El prólogo» un buen poema, que configura una experiencia en vez de meramente describirla. Nos suministran un excelente ejemplo de cómo la falta de ordenación lógica o anecdótica no indica en *Cántico* una huida de la realidad; representa más bien un esfuerzo de crear experiencias en vez de narrar o de probar teorías. Y subrayan el contraste entre una manera poética y una manera prosaica de abordar un tema.

Varias veces Guillén rehace un verso cambiando una sola palabra:

A)

¡Prisa de jugar más!
... ...

B)

¡Prisa de vivir más!
... ... (9)

---

(8) Poema 9, «Poesías», *Revista de Occidente,* V, núm. 15, p. 284; «El prólogo», *Cántico I,* p. 12. (La segunda versión sufre ligeros cambios de puntuación en ediciones posteriores de *Cántico.)*

(9) Poema 6, ibíd., p. 280; «Los nombres», *Cántico I,* p. 17.

A)

Rauda la tersura,
El piso muy terso,
... ...

B)

El mundo muy terso,
Rauda la tersura,
... ... (10)

A)

¡Esa plenitud ignora,
Anónima, a la belleza!
... ...

B)

¡Esta plenitud ignora,
Anónima, a la belleza!
... ... (11)

En los primeros dos ejemplos, el cambio de vocablo acentúa el valor esencial de la escena; en el tercero, la acerca al protagonista. Los tres ejemplos demuestran el interés de Guillén en crear experiencias vitales y significativas en *Cántico*.

Varios poemas tempranos de Guillén se hacen más largos en su segunda versión; los versos añadidos les infunden mayor intensidad y nuevo valor. Esto se comprueba en «Los aires»:

A)

¡Damas altas, calandrias!
Montaña y algazara
Por entre la mañana
Tan cándida, y sin tasa,
En las felices auras.
¡Damas altas, calandrias!
Sean así la traza
De las ausentes nadas,
Con un alma inmediata
¡Ah! para la mirada.
¡Damas altas, calandrias!

B) LOS AIRES

¡Damas altas, calandrias!

Junten su elevación
Algazara y montaña,
Todavía crecientes
Gracias a la mañana
Trémula del rocío,
Tan cándida y sin tasa,
Bajo el cielo inventor
De distancias, de fábulas...

¡Libertad de la luz,
Damas altas, calandrias,
Lo rubio, lo ascendente!

Sean así la traza,
Tan simple aún, clarísima,
De las profundas Nadas
Gozosas de los aires.
Con un alma inmediata,
Sí, visible, total
¡Ah! para la mirada
De los siempre amadores...

¡Damas altas, calandrias! (12)

(10) Poema 7, ibíd., p. 280; «Tránsito», *Cántico I*, p. 27.

(11) «Décimas», *Revista de Occidente*, VIII, núm. 23, p. 201; «Pasmo del amante», *Cántico I*, p. 66.

(12) Aparece en su primera versión en *España*, el 22 de diciembre de 1923; la segunda versión es de *Cántico I*, p. 90. Esta última se recoge, con un pequeño cambio de puntuación, en ediciones posteriores. (Los puntos suspensivos quedan reemplazados por puntos.)

Las dos versiones se valen del cuadro visual de las alondras para expresar un sentido de felicidad extática ante la naturaleza. Pero la segunda comunica este sentido con más fuerza. Al personificar no sólo a las calandrias sino también a la mañana y al cielo, se aleja más de una descripción literal. Acentúa, en cambio, el efecto vital del ambiente sobre el protagonista; hasta compenetra el paisaje con este protagonista. (La mañana que siente emociones y el cielo que inventa fábulas paralelan su actitud subjetiva y poética.) El efecto del paisaje sobre el hombre que lo contempla se destaca también mediante la añadidura de un nuevo penúltimo verso. La escena viene a encarnar de manera mucho más evidente la vitalidad que la naturaleza ofrece a este hombre.

Al subrayar más el efecto de la escena, la nueva versión del poema cobra también mayor universalidad. El cuadro de las alondras parece un ejemplo tangible del gozo que la naturaleza da al hombre, y no una descripción cualquiera. Además, Guillén ahora convierte a las calandrias en símbolo explícito; al llamarlas «lo rubio, lo ascendente», las hace representar el impulso natural de elevación y de trascendencia. (El deseo de elevarse en el aire es ya en sí un arquetipo del anhelo de trascenderse.) Así apunta más directamente a su tema cósmico.

Resulta, por lo tanto, que los versos añadidos al poema destacan simultáneamente su valor afectivo y su amplio tema. Igual que los cambios hechos en los poemas comentados antes, sirven como maneras de traspasar lo anecdótico y de aumentar la experiencia a la vez vital y universal que se nos comunica.

En «El manantial», Guillén también amplía un poema anterior y le confiere un fuerte efecto dramático:

A)

Blancores en curva
triunfalmente una,
Guían su equilibrio
Por entre el tumulto
¿Pasado, futuro?
De un gran albor vivo.
Manantial, doncella:
Escorzo de piernas
Tornasol de güijas...
Y el sumo platero
Repuja en el cielo
Nubes argentinas.

B) EL MANANTIAL

Mirad bien. ¡Ahora!
Blancuras en curva
Triunfalmente una,
¡Frescor hacia forma!,

Guían su equilibrio
Por entre el tumulto
Pródigo, futuro,
De un caos ya vivo.

El agua, desnuda,
Se desnuda más.
¡Más, más, más!: carnal,
Se ahonda, se apura.

¡Más, más! Por fin... ¡Viva!
Manantial, doncella:
Escorzo de piernas,
Tornasol de güijas.

Y emerge, compacta
Del río que pudo
Ser, esbelto y curvo,
Toda la muchacha (13).

El primer y el cuarto verso añaden impacto a la segunda versión: subrayan la actitud del protagonista, y hacen al lector testigo de un episodio concreto. Los versos 9-13, también nuevos a la segunda versión, acentúan la progresión del episodio y la presencia de un protagonista entusiasmado. La nueva versión termina con la imagen visual del manantial como doncella esbelta; Guillén elimina el final de la primera versión. Así concentra todo el poema en un solo cuadro; y al presentarlo de manera dinámica y progresiva, le otorga más fuerza. (El final de la primera versión alejaba al lector del manantial, y le obligaba a entrever un artífice fantástico o divino; sus vocablos también creaban un efecto artificioso.)

Además Guillén añade a su nueva versión versos que nos ofrecen una impresión concentrada de todo el episodio. El cuarto («¡frescor hacia forma!») capta de golpe el drama esencial del poema, la aparición de una belleza formada e íntegra desde un ambiente informe. El verso 13, en cambio, capta de modo escueto la emoción del protagonista que contempla este prodigio. Ambos versos ejemplifican la expresión concentrada tan típica de *Cántico*. (Puede recordarse aquí el verso final de «El prólogo», que recoge dramáticamente el sentimiento apasionado del poeta.) Esta concentración le permite a Guillén —igual que a muchos otros buenos poetas— encarnar su tema en una visión inmediata, y motivar de golpe el asentimiento del lector (14). Le permite, en otras palabras, crear poesía más que filosofía.

Gracias a estos cambios, Guillén construye a base de una metáfora toda una experiencia vital. La comparación de un manantial con una muchacha que emerge del agua (¿una nueva Venus?) se ha convertido en acción progresiva y dramática, contemplada por un prota-

(13) La primera versión, sin título, se publica en *La Pluma*, año IV, vol. III, núm. 36 (mayo 1923), p. 362; la segunda es de *Cántico I*, p. 25. Se recoge con ligeros cambios de puntuación en ediciones posteriores.

(14) Sobre la condensación en la poesía, véase Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado* (Madrid: Ed. Gredos, 1970), pp. 219-225. En el primer capítulo de este libro, Gullón también discute perspicazmente la «materia» y la «sustancia» del poema, demostrando cómo éste tiene que valerse de recursos verbales para transformar un asunto o un recuerdo en nueva vivencia. (Los cambios que vamos viendo en los poemas guillenianos ofrecen excelentes ejemplos de cómo un poeta maneja y altera sus composiciones con este fin.)

gonista impresionado. El efecto de la imagen sobre este protagonista por lo menos sugiere un tema ulterior: la belleza excitante que la naturaleza ofrece al hombre, cuando éste logra discernir poéticamente las correspondencias presentes en el mundo que le rodea. Pero ante todo, «El manantial» revela cómo Guillén vivifica un poema temprano antes de incluirlo en *Cántico.*

También en este poema añade Guillén un ritmo variado y abrupto a su segunda versión. En su forma original, el poema necesita una lectura más suave y continuada. Abundan encabalgamientos suaves (15). En la primera mitad, uno se detiene sólo en el quinto verso; los tres últimos versos del poema hay que leerlos casi sin pausa. En la segunda versión, en cambio, nos detienen frecuentes exclamaciones. Encontramos ahora encabalgamientos abruptos, en los que la expresión continúa de un verso a otro, pero se rompe en la mitad de éste (véanse los versos 5-7 y 17-19). Los versos encabalgados van seguidos de otros, fragmentados. Este ritmo destaca, desde luego, el impacto de la obra; subraya la presencia del protagonista entusiasmado, cuyas emociones se concentran y se encarnan en su expresión violenta y exclamativa. Así acentúa el valor del poema como experiencia y no descripción. Vale recordar que este nuevo ritmo y el tema de «El manantial» son muy característicos de todo *Cántico.* El libro está dominado por la voz de un hombre que percibe tangiblemente el valor y el orden de la vida. A menudo, un ritmo cortado y exclamativo encarna esta voz; es un recurso vitalizante, no un proceso de abstracción. La introducción de este ritmo en la segunda versión de «El manantial» sugiere un esfuerzo consciente de Guillén de concretar y vivificar el poema, y de ajustarlo al libro.

En varios otros poemas tempranos que luego recoge en *Cántico,* Guillén suprime expresiones altisonantes y añade versos y vocablos que crean un impacto más directo:

A)

¡Cuán feliz quien su imagen anegase,
Alharaquienta por los colorines
... ... !

B)

¡Qué feliz quien su imagen extendiese
Enardecida por los colorines
... ... ! (16)

---

(15) Acerca del encabalgamiento suave y del encabalgamiento abrupto, véase Dámaso Alonso: *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos,* 2.ª ed. (Madrid: Ed. Gredos, 1952), pp. 69-75.

(16) La primera versión está tomada del poema III de «Poesías», *España,* 10 de noviembre de 1923; Juana Guerrero (p. 72) indica que es de 1919. La segunda es «La blancura», *Cántico I,* p. 42.

A)

Madrugad, madrugad, sueños proféticos,
Cronistas de la gloria del durmiente.
¡Amables folios! ¿Cuántas, las almohadas?
Sí, durmiente auroral: blancura; cumbre,
Próximo cielo en el rubor, impávido.

B) LA GLORIA

Madrugad, profecías, profecías,
Y relatad la gloria del insomne.
¡Amables folios! ¡Cuántas, las almohadas!
Bajo tiernos albores desvelados
Descubrirán sus minas los prodigios (17).

A)

¡Qué silencio! Redúndase en redondo
La infinitud de un absoluto raso.
Una sima sin fin sepulta el centro.
En un giro eternal va despeñándose,
Celado aunque zumbón, celeste Círculo.

B) GRAN SILENCIO

Gran silencio. Se extiende a la redonda
La infinitud de un absoluto raso.
Una sima sin fin horada el centro.
Y sin cesar girando cae, cae,
Ya invisible y zumbón, celeste Círculo (18).

En cada uno de estos casos, los cambios incluyen la supresión de vocablos o expresiones altisonantes o convencionalmente «poéticos». Así eliminan el peligro de que juzguemos irreal la visión o la emoción de la obra. Generalmente subrayan la perspectiva de un protagonista vitalmente impresionado por el mundo que le rodea.

Esta tendencia a suprimir vocablos artificiosos ha caracterizado todas las segundas versiones que he comentado. Sugiere sin duda alguna el deseo de Guillén de superar el lenguaje «poético» de la tradición romántica y modernista. Pero indica también un esfuerzo más positivo. Los vocablos y las expresiones que he destacado en las segundas versiones corresponden al lenguaje ordinario de un hombre moderno. Tienden, sí, a crear un estilo escueto y exclamativo; no incluyen ningunos regionalismos. Corresponden perfectamente a la experiencia central de *Cántico:* la aceptación gozosa de la vida por

(17) Poema I, «Poesías», *España*, 10 de noviembre de 1923; *Cántico I*, p. 41.
(18) Poema IV, «Poesías», *España*, 10 de noviembre de 1923 (es de 1919, según Guerrero); *Cántico I*, p. 40.

parte de un protagonista moderno pero nada anecdótico. El lenguaje de las segundas versiones revela el descubrimiento por parte de Guillén de una expresión muy adecuada a su primer libro.

Vale recordar aquí las ideas del propio Guillén acerca del lenguaje de la poesía:

> La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo. La palabra «rosa» no es más poética que la palabra «política»... Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje del poema: palabras situadas en un conjunto. Cada autor siente sus preferencias, sus aversiones y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía; varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones elocuentes. Nada más natural, a otro nivel, que las inflexiones prosaicas, así ya no prosaicas... (19).

Como acabamos de ver, los cambios hechos por Guillén al incluir sus poemas tempranos en *Cántico* reflejan esta visión del lenguaje poético. Revelan su don de adaptar sus medios expresivos al tema y a la experiencia que está creando, y de así comunicarlos plenamente al lector. Todo esto también nos ayuda a entender los cambios expresivos que ocurrirán más tarde en la obra guilleniana. No nos sorprenderá la aparición de un lenguaje variado y a menudo prosaico en *Clamor*. Este lenguaje también corresponderá a los requisitos particulares del libro; captará eficazmente su visión de un mundo particular, situado en un tiempo específico. Tenemos aquí, entonces, una razón de la grandeza de la poesía guilleniana: su capacidad de mantener una correspondencia perfecta entre la expresión poética y la experiencia expresada.

He observado también —principalmente en «El durmiente»— la eliminación de detalles anecdóticos en la segunda versión de los poemas. Este proceso parece contradecir el empleo de un lenguaje más directo, ya que aleja el poema de una realidad cotidiana particular. Pero al eliminar lo anecdótico, Guillén cumple el mismo propósito que obtuvo al desechar vocablos altisonantes y al adoptar un tono directo: subraya la experiencia emotiva y básica de su protagonista, y no las circunstancias accidentales que lo rodean. Esto ya

---

(19) Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*, 2.ª ed. en lengua castellana (Madrid: Alianza Editorial, 1969), pp. 195-196.

lo vimos en «El durmiente», y podemos comprobarlo también en los cambios siguientes:

A)

... ...
En el frío en reposo de tus aguas
De aljibe, inmóvil como el firmamento

B)

... ...
Sobre tu siempre, siempre justa lámina
De frío inmóvil bajo el firmamento (20).

A)

¿Lirios? Soledades
Ligeras ...
... ...

B)

Tallos. Soledades
Ligeras ...
... ... (21)

A)

Y a pesar del sol,
Atónitamente
Desapareció,
Brusco mármol breve.
... ...

B)

Y a pesar del sol,
Girando girando
Desapareció
Lo terso en lo raudo (22).

El primer trozo citado forma parte de un poema que se dirige a un paisaje blanco. Guillén suprime la alusión al aljibe y presenta el agua mediante una imagen (la lámina) en vez de una descripción. Así hace resaltar el efecto creado por la escena, y no la escena en sí. En el segundo trozo, la sustitución de «tallos» por «lirios» de nuevo subraya la impresión afectiva y no el detalle objetivo. (El título «los amantes», añadido a este poema en su segunda versión, también quita el énfasis de lo descriptivo.) En el tercer trozo desaparece la

(20) Poema III, «Poesías», *España,* 10 de noviembre de 1923 (es de 1919, según Guerrero); «La blancura», *Cántico I,* p. 42.

(21) Poema I, «Varios poemas», *Revista de Occidente,* XII, núm. 36 (junio de 1926), página 301; «Los amantes», *Cántico I,* p. 23.

(22) Poema 7, «Poesías», *Revista de Occidente,* V, núm. 15, p. 281; «Tránsito», *Cántico I,* p. 27.

alusión al mármol (¿a una estatua?), y se subrayan en cambio los sentimientos producidos por el episodio.

Interesa notar que cuando Guillén enfocará, en *Clamor,* las circunstancias históricas de la vida, se valdrá a menudo de detalles anecdóticos en sus poemas. La presencia de estos detalles no indicará un cambio en su actitud ante la poesía, sino el deseo de ajustar sus medios expresivos a las necesidades de la obra. Igual que suprime lo anecdótico para lograr un estilo adecuado a *Cántico,* Guillén lo empleará —tal vez pudiera decirse que volverá a ello— para captar plenamente la experiencia de *Clamor.*

Los cambios hechos por Guillén en sus primeros poemas señalan la aparición del estilo dominante de *Cántico,* y aclaran su eficacia. El poeta ha suprimido lo convencional y lo anecdótico; ha configurado yuxtaposiciones y condensaciones dramáticas en sus poemas, forjando una expresión escueta y un ritmo cortado; ha subrayado al mismo tiempo el impacto sensorial y el valor amplio de cada obra. De todas estas maneras ha creado un poesía vital (23).—*ANDREW P. DEBICKI (Department of Spanish. The University of Kansas. LAWRENCE, Kansas 66044. U. S. A).*

BIOGRAFIA DE «LA LECTURA» (1901-1920)

Con el rótulo *La Lectura* y el subtítulo «Revista de Ciencias y de Artes», aparece en Madrid, en 1901, una publicación mensual de la que es propietario Clemente de Velasco y dirige Francisco Acebal. Los fascículos, con cerca de doscientas páginas, se venden al precio de 2,25 pesetas y la suscripción anual se ofrece por veinticuatro pesetas. La revista está paginada a partir de 1902 para poder encuadernarse en volúmenes cuatrimestrales. Se inició su impresión en los talleres de la Vda. e hijos de M. Tello, en 1903 la compone la Imprenta de Ambrosio Pérez y dos años más tarde la Imprenta de José Blass; en el mismo año 1905 pasa a ser impresa en los talleres de la *Revista de Archivos,* y desde 1916 cuenta con tipografía propia. En 1913, y ello coincide con un cambio apreciable en la orientación de la revista, figura como redactor jefe Julián Juderías; dos años antes de su desaparición es nombrado subdirector Domingo Barnés. Los promotores de la revista ampliaron su labor con una empresa

(23) Quisiera expresar mi agradecimiento a la American Philosophical Society, cuya ayuda me permitió hacer los trabajos de investigación para este ensayo.

editorial, la colección «Clásicos Castellanos», que empezó a publicarse en 1910; en fecha ulterior dieron vida a una colección de «Ciencia y Educación», que muy pronto contó con un catálogo realmente nutrido en títulos. Cada número de *La Lectura* ofrece en sus páginas artículos y ensayos de vario tema, como se verá, y en menor cuantía literatura de creación. Las secciones bibliográficas e informativas son objeto de especial cuidado.

LA ACTUALIDAD

La actualidad, nacional y extranjera, es recogida en secciones de miscelánea encabezadas con diversos títulos: «Revista de revistas», «Información», «Prensa», «Notas», etc.; durante 1903 y 1904 una de estas secciones, rotulada «De Norte a Sur», la firma Roque Roca. En 1906 tuvo fugaz vigencia en la revista una empresa más ambiciosa: editar, con el epígrafe «Correspondencias», cartas de corresponsales fechadas en Berlín, Londres, Roma, Copenhague, San Petersburgo y Bucarest. Años después, en 1919, apareció una «Carta de París» firmada por Edmond Jaloux. La «Crónica internacional» la hizo en *La Lectura,* hasta 1905, Joaquín Fernández Prida; Manuel Ugarte redactó durante 1907 y el siguiente año una «Crónica americana».

La vida española, política, social y económica, es objeto de atento examen en los cinco primeros años de la revista; fueron entonces colaboradores habituales de *La Lectura* Antonio Maura y Eduardo Dato, Bugallal, Manuel Troyano y Sánchez Guerra, Giner de los Ríos y Gumersindo de Azcárate, el marqués de Figueroa, César Silió, Gascón y Marín, Delgado Barreto y Eduardo Sanz y Escartín. Especial interés reviste el número de julio de 1902 dedicado a Cataluña en el que firman trabajos Francisco Silvela («El catalanismo y sus alivios»), Bartolomé Robert («El catalanismo en el concepto naturalista»), Azcárate («El programa de Manresa»), Luis Domenech («La cuestión catalana»), Pella y Fargas («El problema del regionalismo»), José Sánchez Guerra («El catalanismo») y Juan Maragall («El sentimiento catalanista»); años después, en 1908, Maragall publicaría en *La Lectura* otra importante colaboración, el artículo «La integridad de la patria». Durante 1909 y 1910 una «Crónica» de las vicisitudes de la política española la firma Luis de Zulueta.

El comentario a la actualidad se ensancha y completa en *La Lectura* con los muchos artículos y ensayos en que se someten a examen aspectos concretos de tal realidad, referidos concretamente a la vida española o bien tratados en el plano de su formulación propiamente ideológica. Sobre política económica tratan varios artículos

de José María Zumalacárregui y de cuestiones agrarias, colaboraciones de Luis del Valle. Adolfo Posada, firma de encuentro frecuente en la colección de *La Lectura,* publicó en la revista, en 1913, los ensayos «Liberalismo y política social» y «Fundamentos y significación de la política social»; suyo es también el estudio, publicado en 1920, «Reflexiones sobre la crisis del liberalismo». De 1914 es el amplio estudio «Estado actual de la economía española», escrito por Antonio Flores de Lemus; desde un punto de vista bien particular, Nicolás Amador escribe, en 1918, sobre «El factor biológico en la estructura social» y dos años más tarde el trabajo «El factor biológico en la estructura social. Política nacional». Otros artículos que por sus temas pueden emparejarse a los mencionados los firman Baldomero Argente («La agonía del liberalismo español», 1911) y Fernando de los Ríos («El problema de la continuidad política», 1911). De Baldomero Argente, autor de importante colaboración editada en *La Lectura,* es también el trabajo «Esclavitud y proletariado» (1910).

El problema del anarquismo es abordado por Eduardo Sanz y Escartín en el artículo «La filosofía del anarquismo» (1902), en 1908 por Bernaldo de Quirós, Eugenio C. Calón y Pedro Dorado Montero, quien dos años más tarde edita en *La Lectura* el ensayo «Sobre la tolerancia y sus bases especulativas». Alvaro de Albornoz colaboró en la revista desde 1903; de los trabajos que en ella editó merecen recordarse el titulado «La Iglesia y el Estado» (1907) y el publicado en 1910 con el título «Religión, liberalismo y socialismo». Firma asidua en la revista fue la de Urbano González Serrano. Gumersindo de Azcárate en 1903 publica el ensayo «León XIII y la cuestión obrera»; a la muerte del que fue director de la Institución Libre de Enseñanza, en 1917, escribió para *La Lectura* Luis de Zulueta el artículo «El testamento de Azcárate. Ensayo de sus ideas religiosas». Con el trabajo mencionado Zulueta colaboró en *La Lectura* con artículos de tema político-social. José Francos Rodríguez dio a conocer en la revista, entre 1915 y 1918, su obra *La vida de Canalejas.*

Una etapa de la vida de *La Lectura,* que se inicia hacia 1912, se singulariza por la ausencia de varios de los colaboradores mencionados y la imposición de la firma de Julián Juderías, presente en casi todos los números de la revista, en ocasiones ocultándose tras sus iniciales; en 1916 reaparecen las firmas de Alvaro de Albornoz y Pablo de Azcárate, en 1918 las de Luis de Zulueta y Domingo Barnés, colaborando en los dos años finales por vez primera García Morente, Manuel B. Cossío, Luis Bello, José Castillejo y Federico de Onís. Cossío escribe sobre Giner de los Ríos y Luis Bello sobre Costa.

La historia española es objeto de tratamiento limitado; cabe mencionar el estudio de Danvila sobre Felipe V, dos colaboraciones de Martín Hume y la serie de artículos que con el rótulo genérico «Rincones de la Historia» editó en *La Lectura,* entre 1908 y 1910, Gabriel Maura Gamazo. En 1916 la revista inicia la edición de las «Memorias» de Juan Antonio Posse; su publicación se prolonga hasta 1918.

Sobre política internacional mantuvo *La Lectura* sección fija, en sus primeros años, firmada por Leandro Cubillo, quien al dar comienzo la gran guerra ofrece crónicas del acontecimiento; en este empeño colaboró Manuel González Hontoria con dos series de trabajos tituladas «Austria, Servia y Europa» y «Cinco meses de guerra», ambas editadas en 1915. Las consecuencias políticas y económicas del conflicto bélico encontraron también adecuado tratamiento en *La Lectura;* en 1915 Adolfo Posada publica en la revista el artículo «La idea del Estado y la guerra europea» y tres años más tarde su estudio sobre «El espíritu de Wilson y la política española»; de N. Tassin es un amplio examen de la revolución rusa editado en 1918; la situación puesta al desnudo por la guerra inspira el ensayo de Luis de Zulueta «En la crisis espiritual presente»; del mismo autor es el artículo, editado en 1919, «El régimen parlamentario y la guerra».

EL TEMA LITERARIO

Con el comentario a la actualidad políticosocial y económica y la publicación de colaboraciones inspiradas en problemas de tal naturaleza, los editores de *La Lectura* intercalaron en todos los números de la revista una abundante información bibliográfica, suficiente para orientar al lector, ofreciéndole asimismo artículos y ensayos en los que se sometían a examen concretos aspectos de la actualidad y la historia literarias.

En *La Lectura* se publicó, sobre todo en sus primeros años, literatura de creación, novela, poesía y teatro, obra en buena medida de firmas con indiscutido prestigio en la época; en 1901 se editaron narraciones de Jacinto Octavio Picón («Lo pasado») y José Nogales («En el pozo») y al siguiente año y en 1903 relatos de Mauricio López-Roberts («Un alma pura», «La Corte triste», «El último mayo»), Blanca de los Ríos, Gregorio Martínez Sierra («La encajera», «Ave de paso») y Santiago Rusiñol, de quien se edita en 1903 su relato «El sabio» y en 1905 la narración «El hombre de los perros». Doña Emilia Pardo Bazán dio a conocer en *La Lectura,* entre 1903 y 1905, el texto completo de su novela *La quimera;* de José Martínez Ruiz, el futuro *Azorín,* se edita en 1903 el texto «Viejos de pueblo», y al siguiente

año, en varios números de la revista, su obra *Las confesiones de un pequeño filósofo*. La colaboración de Miguel de Unamuno, no contando la que luego será objeto de mención, comprende el relato «El maestro de Carrasqueda» (1903) y dos artículos: «La cuestión del vascuence» (1902) y «El perfecto pescador de caña» (1904). A partir de 1906 se reduce hasta casi desaparecer por completo la participación de novelistas y narradores españoles; con posterioridad a la fecha nombrada cabe sólo mencionar un relato breve de Pedro de Répide (1908) y otro de Francisco Antón del siguiente año, el relato «Lunes antes del alba...», de Ramón María Tenreiro (1914), dos cuentos de Manuel Aguirre de Cárcer y la narración «Doro en el monte» (1917), de José Ortega Munilla.

La ausencia de los novelistas nacionales se compensa, en 1906, en *La Lectura*, con la presencia de firmas no españolas, editándose en la revista, en el año indicado, textos de Antón Chejov, Sophus Banditz y *Mark Twain;* esta colaboración extranjera no reaparace hasta 1912; en este año y los dos siguientes se publicaron relatos de W. W. Jacobs, Leónidas Andreiev, Turgueniev, Maurus Jokai, Pinheiro Chagas, Dickens, Rabindranath Tagore y Hoffmann.

Particular importancia posee la participación de los poetas españoles en *La Lectura*, sobre todo a partir de 1908; con anterioridad a esta fecha se editaron textos poéticos de Eduardo Marquina, Pijoan, Enrique Díez-Canedo y Gregorio Martínez Sierra; la colaboración como poeta de Díez-Canedo se mantuvo hasta 1913. En 1908 se publican en la revista dos entregas de «Poesías», de Miguel de Unamuno; versos de Leonardo Sherif, Fernando Fortún, Tomás Morales y Amado Nervo; también en el mismo año inician su colaboración Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Ramón Pérez de Ayala. La poesía de Juan Ramón Jiménez está presente en *La Lectura* con «Pastorales» y «Elegías puras» (1908), «De olvidanzas», «Elegías lamentables» y «Poesías» (1909) y otras cuatro entregas de «Poesías», publicadas entre 1910 y 1913. Antonio Machado colabora en la revista, en 1908, con un «Retrato», al siguiente año con «Soledades» y dos entregas de «Proverbios y cantares»; en 1910 edita en *La Lectura* «Campos de Castilla» y «Por tierras del Duero»; dos años después aparece «La tierra de Alvargonzález» y en 1913 «Cantares y proverbios, sátiras y epigramas»; en 1914 publica «Poema de un día»; al siguiente año, «Mariposa de la sierra»; en 1916, «Apuntes, parábolas, proverbios y cantares», y en 1920, «El quinto detenido y las fuerzas vivas». Otros poetas que asimismo ofrecieron colaboración en *La Lectura* fueron Andrés González-Blanco («Poemas de la provincia», 1910), J. Moreno Villa («Temas de selva» y «Cartera del pasajero»,

1913, 1915), Luis Fernández Ardavín, Narciso Alonso Cortés («Sonetos», 1914) y Salvador de Madariaga (1919); de Eugenio de Castro se publicó en 1912 un texto poético en versión castellana de Francisco Maldonado.

El teatro tiene en *La Lectura* corta representación, lo cual resulta comprensible, pues no es literatura que se preste a su inclusión en publicaciones periódicas. En 1901 editó la revista, con prólogo de Gabriel Maura, el drama *El guante,* de Björnstjerne Björnson; al siguiente año se publica la pieza dramática *Sacrificios,* de Jacinto Benavente, y la obra *El Ateneo de Villafría,* de Juan Arzadun, y en 1903 la comedia *¡Viva la vida!,* de los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas.

A la literatura creadora hay que sumar, destacando su volumen e importancia, las colaboraciones en las que comentaristas y críticos estudian aspectos del panorama literario y cultural o someten a examen la producción de escritores nacionales y no españoles. Trataré de que no resulte en exceso monótona la enumeración de nombres y títulos de trabajos que ahora es inexquivable realizar. Escribieron en *La Lectura,* entre otros, Ramón Menéndez Pidal, Julio Cejador y Francisco Rodríguez Marín, la condesa de Pardo Bazán, Juan Maragall, Unamuno, *Azorín* y Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Andrés y Pedro González-Blanco, Enrique Díez-Canedo, Gregorio Martínez Sierra, Bernardo G. de Candamo y *Angel Guerra.*

Un grupo de trabajos, entre cuantos publicó *La Lectura,* lo componen los artículos y estudios dedicados a determinadas figuras del retablo cultural español contemporáneo; de mención obligada son los trabajos de Navarro Ledesma (1901) y Adolfo Posada (1906) sobre *Clarín* y el de Martínez Sierra sobre Palacio Valdés. La colaboración de la condesa de Pardo Bazán incluye estudios sobre Concepción Arenal, Zorrilla y Núñez de Arce; de doña Emilia Pardo Bazán editó a su vez un amplio estudio crítico Andrés González-Blanco. La obra de Juan Valera es sometida a pormenorizado examen, en 1906, reciente la muerte del escritor, por la condesa de Pardo Bazán; en 1913 tornan a estudiar al gran novelista Bender y Julián Juderías. De *Víctor Catalá* habla en 1905 Blanca de los Ríos, y de Verdaguer, en 1902, Ramón D. Perés y en 1906 Pijoan. A la muerte de Galdós escriben en *La Lectura* Ramón María Tenreiro («Galdós, novelista») y Ceferino Palencia Tubau («Galdós dibujante, pintor y crítico»).

Capítulos de la historia literaria española fueron abordados por varios colaboradores de *La Lectura;* sobre *El Quijote,* en el año del centenario, escribe Julio Cejador, y sobre la obra cervantina, en 1912, Rodríguez Marín y, en 1920, Ramón Menéndez Pidal («Un aspecto en

la elaboración del *Quijote*»); otra colaboración de Menéndez Pidal, anterior al ensayo citado, es el estudio «El poema del Cid» (1910); el mismo año se edita en *La Lectura* el artículo de Mérimée «Ramón Menéndez Pidal y la epopeya castellana». Américo Castro habla en la revista sobre el teatro de Tirso de Molina (1910), Bernaldo de Quirós sobre el Arcipreste de Hita (1915) y Alfonso Reyes de Ruiz de Alarcón. De Julián Juderías es un amplio estudio sobre «Los orígenes del Gil Blas de Santillana» y de Andrés González-Blanco el trabajo «Cartas de Moratín a Jovellanos». Entre 1918 y 1920 se edita en la revista la obra de Lomba Pedraja sobre Larra.

Mención particularizada merece la presencia en *La Lectura* de las firmas de Juan Maragall y José Ortega y Gasset. Del primero, de quien se han mencionado ya dos colaboraciones suyas a la revista, se publicaron, en 1908, cuatro trabajos, entre ellos los titulados «Confesión de poesía», «La ciudad del ensueño» y «Diálogo sobre el pueblo»; en 1911 aparece su «Elogio del vivir»; al siguiente año la memoria de Juan Maragall es honrada en *La Lectura* con un homenaje que incluye textos de Luis de Zulueta y Enrique Díez-Canedo; dos años después aparece un amplio estudio sobre Maragall que firma Ramón María Tenreiro. La contribución de Ortega y Gasset a *La Lectura* la integran algunas notas críticas, el ensayo «Psicoanálisis, ciencia problemática» (1911) y el artículo «Observaciones de un lector» (1915); este mismo año 1915 aparece en la revista el estudio crítico hecho por Antonio Machado a *Meditaciones del Quijote,* de Ortega. José Deleito y Piñuela, asiduo colaborador de *La Lectura,* empezó a publicar en la revista en 1911 su obra *La tristeza en la literatura contemporánea,* de la que más tarde haría edición en volumen.

También desde *La Lectura,* constituyendo parte importante de su programa cultural, se buscó difundir el conocimiento de las literaturas no españolas. De la portuguesa se publicaron artículos sobre Eça de Queiroz y Guerra Junqueiro; tuvieron también su estudio particularizado los escritores de lengua francesa Gautier, Baudelaire y Zola, Verhaeren y Charles Morice; de la literatura italiana se sometió a examen la obra de Carducci y Fogazzaro; otros artículos de colaboradores de *La Lectura* se refieren a la obra literaria de Chejov, Tolstoi, Andreiev y Gogol, de Strindberg y Selma Lagerlöff; de la literatura anglosajona, finalmente, se publicaron artículos sobre Shakespeare, Swinburne, Walt Whitman y William James.

La actualidad libresca estuvo casi siempre atendida con particular cuidado en los volúmenes de *La Lectura;* la revista contó, para el cumplimiento de esta siempre importante empresa con críticos ave-

zados en sus respectivos campos como Unamuno y Rafael Altamira, Adolfo Posada y Dorado Montero, Ramiro de Maeztu, Navarro Ledesma, Deleito Piñuela y Pedro González-Blanco, Bernaldo de Quirós, Pijoan y Domingo Barnés, Gabriel Alomar, Juderías y Luis de Zulueta. La crítica propiamente literaria la ejercieron, de modo esporádico, Gregorio Martínez Sierra, *Zeda* y Ramón Pérez de Ayala, *Angel Guerra,* Gómez de Baquero, Benavente, Bernardo G. de Candamo, Ortiz de Pinedo, Andrés González-Blanco y José Francés. Especial valor, sobre todo por la regularidad con que cumplieron su cometido, posee la labor crítica desarrollada en *La Lectura* por Enrique Díez-Canedo Ramón María Tenreiro; el primero tuvo a su cargo la crítica de poesía desde 1908 hasta 1912. La crítica de novela estuvo encomendada a Tenreiro, también desde 1908, sosteniéndola hasta 1916, fecha en que le sustituyen Deleito Piñuela y Julián Juderías; su firma reaparece, aunque ya de modo más esporádico en 1918. La crítica de la actualidad teatral la realizó primero Manuel Bueno y desde 1903 a 1905 Antonio Palomero.

ARTE. MUSICA. CIENCIA

La labor informativa de *La Lectura* desbordó el terreno de la actualidad política e ideológica y el mundo literario para abarcar, si bien de modo menos sostenido, el campo artístico y científico. Sobre arquitectura y arte publicaron varias colaboraciones en la revista Vicente Lampérez y José Ramón Mélida. En 1903 Ramiro de Maeztu hizo examen de la pintura española del momento; sobre Pellicer escribió *Apeles Mestres;* de Manuel B. Cossío se publicaron dos importantes estudios, uno sobre *el Greco* y otro titulado «Documentos inéditos para la historia del arte español» (1905); la condesa de Pardo Bazán firmó un estudio sobre Goya. Crítica de exposiciones hicieron en *La Lectura* Eduardo Lozano, Beruete y más tarde Rafael Doménech; la reseña de la actualidad artística estuvo encomendada en la revista, entre otros, a Leonardo Labiada y Angel Vegué. Una «Revista musical» fue firmada en 1901 por Félix Borrell; más tarde esta sección la hizo Miranda; de música escribieron José Subirá y Cecilio de Roda y en los dos últimos años de la revista Adolfo Salazar.

Los temas científicos tuvieron, asimismo, su representación en varios volúmenes de *La Lectura;* en 1903 la revista edita un artículo del histólogo Nicolás Achúcarro y en 1920 otro del parasitólogo Gustavo Pittaluga; en la publicación colaboraron Vicente Vera, José Ingegnieros y Mariano Potó, este último con un amplio ensayo titulado «Introducción al estudio de la Biología dinámica».

Los problemas educativos y propiamente universitarios fueron tratados, en 1903, por Alvaro de Albornoz; en los años 1905 y 1906 *La Lectura* edita un dilatado estudio de Pedro Dorado Montero sobre los exámenes; las obligaciones del Estado en materia de educación fueron examinadas por Baldomero Argente (1911) y Jorro y Miranda (1918); en 1919 Adolfo Posada y Manuel García Morente abordan el vidrioso tema de la autonomía universitaria; «El problema de la investigación científica en España» es el título que encabeza una colaboración de Hernández-Pacheco publicada en 1917. Desde su fundación y en sus diez primeros años de existencia *La Lectura* se ocupó con evidente esmero de recoger la más reciente bibliografía científica y sobre temas bien específicos del saber general; en este empeño colaboraron Adolfo Posada, Constancio Bernaldo de Quirós, Aniceto Sena, Rafael Altamira, Antonio Blázquez y Vicente Vera.

Con esta múltiple actividad, que he pretendido recoger, en esquema, en este trabajo, *La Lectura* contribuyó, no cabe dudar que de modo evidente, en el enriquecimiento del mundo cultural español, en una empresa que se inicia en las décadas finales de la pasada centuria para prolongarse, de manera prácticamente ininterrumpida, en el siglo actual, donde sólo ha sufrido, hasta el presente, esporádicos eclipses.—*LUIS S. GRANJEL (Gran Vía, 19. SALAMANCA).*

LA HOGUERA TRANSPARENTE

En ocasión de su incorporación a la Academia Argentina de Letras, en 1969, Molinari justificó su labor poética diciendo: «La poesía es mi constante divagar, esa porción de tiempo que se destruye en nada y arranca inmutable de las nieblas y del sabor del alma. En ella he resguardado la libertad y los deseos de un hombre sereno y consigo mismo.» Escribir poesía es para Molinari una apertura interior, una forma de revelación y descubrimiento de su ser. Una de las características de la poesía de nuestra época es convertir el «yo» en símbolo poético, y es allí precisamente donde se fundamenta la actualidad de Molinari. Su poesía es la expresión de un «yo» colocado en el tiempo y orientado hacia lo absoluto. La «porción de tiempo que se destruye en nada» es parte de la identificación del ser con lo absoluto. De ahí que la realidad poética de Molinari sea una permanente lucha contra el caos en el cual se pierde el ser en el mundo contemporáno. M. L. Rosenthal ha caracterizado esta situación del poeta de nuestro tiempo, diciendo:

«To be a great poem out of the predicament and horror of the lost Self has been the recurrent effort of the most ambitious poetry of the century» (1).

Toda la poesía de Molinari desde *El imaginero* hasta *El desentendido* es un constante proceso de soledad y desasimiento del mundo para una interiorización del ser (2). El valor de la poesía de Molinari reside, más que en las estructuras verbales, en las imágenes de un mundo en el cual los objetos de la realidad gradualmente pierden sus características distintivas para convertirse en temas de meditación. Es una poesía que conjuga la tensión entre la reflexión y la fantasía; a la reflexión que trata de entender el mundo y lo existente se une un estado de inquietud interior iluminado por la actividad creadora. Molinari es un poeta meditativo. La meditación aparece en su poesía en momentos determinados como reflejo de un proceso mental detenido en una o varias ideas. En la meditación, Molinari pone, en un ritmo interior, junto a la visión dinámica del mundo, la de su conciencia y la de su fantasía. Los motivos que lo conducen a meditar son entes variados que pertenecen a la naturaleza y al cosmos: el viento, el río, la pampa, el espacio, la paloma, el fuego, etc. Pero si bien estos entes promueven su meditación, el poeta no medita acerca de ellos. O sea, que, el tema de la meditación difiere de los motivos, y va hacia un contenido trascendental, conducido por el asombro, por la angustia, por el amor o por la belleza. Vuelve así, a los viejos problemas que inquietan al hombre: la vida, la muerte, el sueño, el tiempo; y trata de alcanzar nuevas dimensiones en la realidad preexistente en su ser. El poeta está ínsito en la fugacidad y diversidad del tiempo, y todo su esfuerzo consiste en rescatarse de su influjo para encontrar su identidad.

Molinari es un poeta que asume el sentido de la condición humana contemporánea, al vivir en el mundo junto a lo material, seres y cosas, y, además, tender hacia la soledad y el alejamiento de todo lo terreno. La paradoja permanente en Molinari es ese vivir en la tierra, ligado por sus pasiones y sentimientos a lo terreno, compartiendo su existencia con los otros, y, a la vez, replegarse un instante en la plenitud de su espíritu. El ansia de soledad y desasimiento coinciden en el poeta, pero ambos estados son difíciles de alcanzar porque suponen un trance único de intensidad espiritual. Toda experiencia poética de soledad y desasimiento es el producto del ansia de eternidad en el hombre. Molinari va hacia la eternidad y su búsqueda lo conduce a

---

(1) M. L. Rosenthal: *The Modern Poets* (New York, Oxford University Press, 1965), pp. 236-237.

(2) Este tema lo hemos desarrollado en nuestra tesis doctoral *Soledad y desasimiento en la poesía de Ricardo E. Molinari* (University of Pittsburgh, 1969).

Dios. El sabe que su conciencia individual puede lograr el encuentro con Dios en un instante. Ese instante de desasimiento lo logra por la visión poética y lo expresa en su emocionado canto.

Las características definitorias de la poesía de Molinari podrían establecerse así: 1) Es poesía de contacto con la fugacidad y el caos de lo inmediato. 2) Es expresión meditativa apoyada en selectos motivos, que promueven determinadas visiones de la naturaleza. 3) Trata los eternos temas metafísicos: tiempo, vida-muerte, eternidad. 4) Expresa sentimientos que son formas por las cuales se define su ser poético: memoria, olvido, nostalgia y melancolía. 5) El paisaje interviene como estímulo e interfiere entre los temas de la meditación y la visión poética. 6) En la progresiva evolución de los grandes poemas se establece una interrelación entre la percepción del paisaje, y las dudas o preguntas del poeta, que conduce hacia una abstracción, hasta llegar a un estado de soledad y desasimiento, y a una final afirmación religiosa.

El proceso creativo de Molinari tiene una esencial coherencia. Va de la incertidumbre y lo inestable a una plenitud de visión, ordenada y transparente. O sea, del mundo de la madrugada, pasa a su posición de alejado huésped, sombra, hasta llegar a la etapa actual, la del límite, y el desentendido (3). Todas estas son perspectivas que conducen al poeta a la soledad y al desasimiento; son momentos de alivio de la angustia del mundo en los cuales puede proyectarse y contemplar su alma.

El último libro de Molinari, *La hoguera transparente* (4), agrupa poemas de *El límite* y *El desentendido*, junto a otros. Lo que se percibe a través de la llama, cuando atraído por la fuerza hipnótica del fuego, el hombre se detiene a contemplar, es para Molinari esa región que Prescott establece como la del límite de la poesía: «The region of poetry is always just on that frontier where the known verges upon the unknown» (5). Esa región es precisamente la de la hoguera transparente. Ante el poder del fuego el poeta se detiene en la contemplación y en la meditación. «El círculo dorado» lo encierra con su luz, ya no es ni el alejado, ni el huésped, ni la sombra..., ni siquiera el desentendido; es solamente un alma que descubre la intensidad de un día «que vive el hombre, alguna vez/dichoso, y siente que el aire es libre y transparente.»

Las preguntas de siempre asedian al poeta en «El límite». En esta poesía expresa la inquietud de establecer la belleza y la per-

---

(3) Todos estos momentos son evidentes en sus libros y poemas.
(4) Ricardo E. Molinari:*La hoguera transparente* (Buenos Aires, EMECE Editores, 1970).
(5) Frederick Clarke Prescott: *The Poetic Mind* (New York, The MacMillan Co., 1922), p. 75.

duración del canto: «¿Quién cantará en el brillo que llama a la noche? La otra medida.» Ahora el poeta al nombrar las cosas hace que ellas existan; cuando el poder de su palabra desaparezca las cosas no serán percibidas por nadie.

En el tercer poema de «El límite», la «flor violácea» que regresa al poeta ha sido buscada por él. Una imagen irrumpe en el poema, y en «el rostro reluciente y obstinado», se descubre que «Separada llevas la cabeza del ruedo de tu almohada,». La imagen dolorosa de la muerte integra la totalidad del poema, sin embargo, es una figura mágica que se ofrece al «sosiego del ocio». En ese instante todo descansa y se detiene en el pasado. En el cuarto poema, una meditación que interrumpe el transcurrir de su pensamiento lo conduce a un «Ahí, y aún más allá», a esa frontera donde se puede percibir el comienzo de las cosas: «(Allá, donde aún se estrechan / los tiempos con la luz.» En versos ligeros y cortos el poeta nos acerca al descubrimiento de una realidad, en un más allá. Ese es el límite buscado, donde el olvido es «duro, esquisito o áspero,» y el alma goza de un «alegre desasimiento». Es un instante de gozo en soledad y abstracción de todo.

Como es frecuente en la poesía de Molinari, el poeta pasa de un estado de plenitud a un regreso a la realidad del existir. En el quinto poema, el poeta regresa a un instante de soledad que no es complacencia espiritual, ni logro, sino penoso aislamiento, y extiende «las vacías manos desiertas». Estas transiciones muestran el progreso del proceso meditativo del poeta. El límite alcanzado, «círculo dorado», «la otra medida» ha sido un acercarse a un futuro fuera del tiempo, en posible unidad con la naturaleza, en un estado de conformidad espiritual que alcanza al inquieto pensamiento y detiene las búsquedas. La de «El límite» es una nueva perspectiva desde la cual Molinari se evade del tiempo y del espacio, al detener su visión y desligar las imágenes de la realidad, en una experiencia que pareciera alcanzar el vacío total.

En el poema «Un día» aparece un estado de contemplación frecuente en la poesía de Molinari. El poema tiene el desarrollo característico de sus grandes poemas. El poeta se detiene, en soledad total, en la contemplación de un pájaro:

Mi corazón, desde su fondo entrañado, lo miraba delicioso
y feliz moverse, sin temor, en su país,
con sus húmedas alas opacas, sin viso. Sólo el aro del ojo,
amarillo, y el pico anaranjado
esplendían.

Este objeto de vida y belleza otorga permanencia al espacio, y el tiempo detenido ya, no puede medirse, por eso el poeta dice: «Hace ya unas largas flores / en el vacío:». En el poema II, en esa soledad escogida en la abstracción del ser, las imágenes surgen embellecidas y distantes como la niebla del soñar: «busca el soñar su niebla». El hallazgo de un detalle concreto es imposible. «Todo asoma pronto, preciso, / y se borra». Esta es una poesía de sentimientos, los detalles concretos reunidos a expresiones abstractas («La patria unos árboles, la tierra y la escogida soledad») sólo son una base indefinida para la experiencia subjetiva. Los versos finales, separados de la estrofa, envuelven el contenido visionario del poema, en una imagen que expresa el ansia de soledad:

Tanto quiere la esperanza un día; las pequeñísimas
y áridas arenas.

En las búsquedas terrenas de Molinari siempre está presente el anhelo de soledad. Por medio de la contemplación lograda en soledad trata de liberarse y llegar al desasimiento. La nota de soledad, como apetencia, aparece en casi todos sus poemas; como logro sólo en momentos especiales.

En toda la poesía de Molinari la intuición de la muerte en la vida, permite al poeta penetrar en un más allá de su «ahora», y percibir un estado más complejo. Existir es para Molinari, ser en la vida y en la muerte. La sensación del fracaso total del hombre aparece en algunos poemas, cuando al meditar acerca de la vida la descubre carente de fe y esperanza, e intuye a la muerte como un destino triste que se desempeña en la nada. En el poema III, el pasado que vuelve sin inquietarlo y «el existir más distante» lo acercan a ese sentido de lo eterno que sólo se alcanza con la muerte. En este poema, la muerte es esperanza de eternidad:

Andar, penetrar en sí, sin piedad ni duda,
sólo la muerte tiene el otro sentido eterno,
obsesivo y soportable.

En el poema IV, el verso inicial: «Tal vez todo sea eso», acerca a una esperanzada conformidad. En las líneas finales, el poeta vuelve a confiar en la fuerza del canto:

Y será costumbre este anhelar por las ardorosas ansiedades del
ocaso,
donde inventado y separado,
acaso cante.

En otro poema, «El exilado», del libro *Días donde la tarde es un pájaro,* Molinari ha establecido esta toma de conciencia de su condición de poeta; el canto es la función y exigencia de su espíritu. Por la trascendencia del canto, el poeta alcanzará su perduración: «donde inventado y separado, / acaso cante».

El poema V es una canción en la que el poeta regresa a la realidad. Esos momentos que se inician desde la naturaleza y lo conducen a la experiencia de la soledad y abstracción, son interrupciones del vivir cotidiano. Al regresar, el recuerdo y la participación del poeta con las cosas, convierten el poema en una situación real vivida en un instante preciso y un lugar determinado. La expresión puramente subjetiva se convierte en experiencia externa. Una constante en el mundo de Molinari es ese movimiento de intercambio entre lo puramente subjetivo y lo externo. Los elementos de la naturaleza cósmica se autotransmutan. El árbol, en este poema, se transforma en un ser que: «sigue», «Golpea», «me respira», ..., y que establece mágicas relaciones con el poeta:

Un árbol solo, en Londres
tuve, ¡oh Dios mío!,
viendo mis ojos.

Bajo el título «Los ejercicios y las dudas», Molinari agrupa las visiones que experimenta cuando «desentendido», puede alejarse de todo, sin turbarse con el mundo ni sus ansias, y crear un mundo propio:

Vivo en mi mundo extraño,
alegre y firme,
como un dormido.
... ...
Como un árbol dormido,
solo o perdido,
desentendido.

Estos poemas cortos expresan momentos de contemplación gozosa lograda en soledad. Imágenes aparentemente objetivas, en movimiento, apoyan la visión interior del poeta. Todo se transforma en instante poético de comunicación y reciprocidad contemplativa:

Colibrí suspenso,
esmaltado,
en las flores nos traes los amigos,
... ...
¡Oh pájaro movedizo:
en mis ojos prisionero
del estío!

El vuelo de la gaviota y el movimiento incansable del mar es otra imagen de esa melodía interior que envuelve su ser. Todo es inmaterial. La soledad es entonces posesión del espíritu que contempla, y en la contemplación ni siquiera la duda «de estar vivo / o muerto» turba el espíritu del hombre.

«¿Qué hai más allá de lo que ve?», pregunta Sarmiento en el epígrafe que inicia el poema «a una asombrada luna de invierno». La luna aparece personificada: «¡La luna miraba / al tiempo que no existía:». Lejana, solitaria y soñadora, la luna medita acerca de la realidad de su existir. El poeta se detiene a pensar en la luna y en su búsqueda futura:

Y andaré en estos impacientes días increíbles,
tras de ti, por los bordes de los espacios abiertos, crudos,
alucinantes de este hemisferio, ¡ay, débil, inmensa tórtola amarilla
de las aparentes y sujetas,
saltadoras inmensidades!

En las «Endechas» lo inquieta el futuro. A lo largo del poema es constante la pregunta que se hace el poeta: ¿existirán las cosas cuando el poeta deje de percibirlas?:

Cuando los vientos largos
del sur soplen radiantes;
... ...
cuando todo y los cantos
hayan huido triunfantes,

¿qué hará, solo y risueño,
de sus ojos deseantes?

En los poemas III y IV vislumbra la posibilidad de una permanencia de lo que fue: «arriba, en donde aún resuena el tambor, / en mágico vacío / vague.»

En *El desentendido*, el poeta está de regreso de todas sus perspectivas. El título del libro es un anuncio de la intención de ignorar la realidad e ir hacia lo atemporal. En el poema I,1 las estrofas de versos cortos de diferentes medidas evidencian cierta simplicidad en el lenguaje, y una insistencia en crear un ritmo que alterna la rapidez y la lentitud, características de un proceso meditativo compuesto de preguntas y respuestas. El poema establece el ascenso de la paloma (6) y la constancia de su presencia. El poema interroga acerca del pasado deseando cubrir con la imaginación todo el existir. El ritmo está establecido por la natural caída de la voz al formular

---

(6) La paloma, en la poesía de Molinari, es un símbolo del alma en su ansia de pureza y ascenso; el poeta define este símbolo al titular un poema: «Cinco canciones a una paloma que es el alma» *(Un día, el tiempo y las nubes).*

los interrogantes o las exclamaciones. Los versos más cortos añaden énfasis, y señalan instantes de silencio. La musicalidad lograda, no está dada por la rima, sino por la entonación, ascendente-descendente de la totalidad de la estrofa. La nueva existencia que regresa, hombre, alma o paloma, evoca un pasado que va hasta el comienzo de la vida («de tu pie en las cavernas»). El poeta pregunta:

¿Qué sabrán de ti,
de lo que has vuelto?
¡Paloma voladora!
... ...
De ti quisiste, solo,
el alma,
lo radiante,
la única vislumbre;
el ventear sagrado de unas voces
secas. La tristeza
de tu pie en las cavernas,
y las llamas opacas, olientes,
del deseo.

El pasado es un mundo, una realidad que fue. Todo se da ahora como negación. De ese pasado surge una realidad nueva fuera del tiempo, «una dura eternidad / inseparable y distante», donde se mueve la paloma. El poeta no puede conciliar el transcurrir con el perdurar, por eso crea esos momentos únicos de soledad en los que al abstraerse del tiempo, vislumbra la eternidad.

De la mera relación paloma-alma-ascenso, el poema va hacia íntimas resonancias volitivas: el ansia y el goce de una eternidad y desasimiento total. En el poema I,3 la naturaleza de la visión sugerida a través de las cosas visibles, crea la duda en el poeta acerca de la capacidad de comprensión de los otros. El «yo» del poeta busca continuamente comunicar su experiencia individual y establecer una relación con los seres y las cosas. Comprende, sin embargo, que los otros no lograrán percibir esta existencia actual, como no han percibido antes sus inquietudes:

Otros dirán que has muerto,
que no has existido,
porque no te han visto
agitarte en pos de las cosas,
del engaño,
fuera del señorío.
... ...
Nadie sube a tanto orden,
a aspereza tan voluntaria
y satisfecha.

En el poema I,4 todo se ha transformado, pero, ¿cómo explicarlo?: «¿Cómo dirás que has olvidado?, / que eres el extraño, / ... ¡Cómo lo avisarás / a los que aún te aman / parecido!» La angustia, la necesidad de compartir su experiencia con los que le aman. En su nueva posición a él también, a veces, lo acecha el arrepentimiento por haber dudado aceptar y desear el cambio. El mundo de participación, y éste, el del desentendido, son visiones separadas. Ambas están fuera del espacio: una porque pertenece al pasado, a la memoria o al subconsciente; la otra porque está fuera de la categoría del tiempo:

Sólo el alma sabe:
no conocer no es olvido
soslayo. ¡Quizá el rumor!
Tentar a ciegas el sueño,
la pequeña bondad
inconsciente.

Un romance detiene las cavilaciones anteriores. La historia de amor sirve al poeta para expresar su visión de la muerte, plena en su soledad «de terrible poesía / natural». En «Una dama canta junto a su laúd» (poema I,5), se narra la dolorosa ausencia del amor y la constante presencia de la muerte. Su canto se extiende a través del libro, para volverse a escuchar en la página final:

Una dama canta
junto a su laúd,
en la querencia irremediable
de la tarde:
«¡Ojos fueron por el campo,
sin querer mirar las hierbas!»

(Poema I,5)

«Y pasarán las damas y la muerte entre ellas,
unas llevarán los tiernos cabellos sueltos
en el aire más desierto y delgado,
y otras, las hojas y las flores ardientes
de la mocedad, en el rojo atardecer
todavía.»

(Poema II,5)

Toda esta nueva realidad creada tiene un núcleo formado por una realidad presentida antes, o mejor, vislumbrada por el ensueño. En ella, una presencia arastraba todo y buscaba al poeta, quien veía su casa sola, y oía el misterioso llamado de las nubes que la destrozaban. El poeta aún no desligado de lo terreno, tenía «los ojos abiertos / y las manos perdidas».

En una segunda etapa de su posición de desentendido, el poeta percibe todo lejano, y hasta el sueño huye apartado. Desentendido, aprecia todo lo que fue y ya no es. Ni el viento lo acompaña. Está solo y vacío, sin inquietudes ni nostalgias. El alma enfrenta esta nueva realidad sin complacencia. Continúa su experiencia y su búsqueda:

Y abrirán y se encogerán
las brillantes flores,
y sólo yo no me contento.
Salgo de mí, de la esencia, al viento,
al fuego, al temblor
que agita este día largo y encendido
del verano.

Su tragedia culmina cuando descubre que aún así no se contenta. Necesita liberarse de la «esencia», ir hacia el «viento, / al fuego, al temblor» que agita la plenitud del día. Al liberarse de sí logra un total desasimiento. El hombre nuevo que surge en la poesía de Molinari es el desentendido. Desde esa perspectiva el poeta puede alejarse de todo, no turbarse con el mundo y crear el suyo propio. En ese mundo nuevo, la idea de la muerte no es posesión junto a la vida, sino una totalidad, un nuevo existir, junto a la Presencia permanente. Todo el poeta está colmado por esa presencia:

Alguien rechaza por mi boca, incansablemente;
alguien arregla mis ropas suave, mis dudas;
alguien se divierte y solaza en mis flojedades;
alguien moja sus cabellos
entre los míos, en la fuente tostada y seca,
y espera.

En todo su itinerario poético, Molinari ha experimentado el peso del vivir hasta llegar a la soledad, donde su intuición poética libera su espíritu de inquietudes existenciales y lo hace ingresar en la zona de la experiencia absoluta, al encuentro con la Presencia única. Como dice Jorge Guillén: «Hay que desligarse de las cosas y de las causas para llegar a la Primera Causa» (7). Esta Presencia había sido antes lejanamente percibida, ahora es parte de él, que se siente aligerado y sin pena:

El sol raspa, endurece, la llama alejada
de estos árboles, y te recuerdo,
dulce alivio, sin pesar, aligerado,
desentendido. Sola una palabra
anda en mí, eterna, limpia, descarnada:
¡Dios, siempre Dios!

---

(7) Jorge Guillén: *Lenguaje y Poesía* (Madrid «Revista de Occidente», 1962, p. 114).

Toda su inquietud de hombre, aun la del hombre desentendido, lo conduce a la presencia del ser, que acompaña y espera. En Molinari, al final de todas las angustias, en el límite de todas las perspectivas, una presencia llena todo el existir. El poeta colma su espíritu con la palabra que traspasa los límites de todas las posibilidades. Dios es la presencia única y permanente; la única perspectiva, el límite. Por ello el poeta, con confianza o aceptación de la última realidad, exclama: ¡Dios, siempre Dios!

La ofrenda es la reacción del alma del poeta a toda su búsqueda angustiosa, y es el encuentro con la palabra única de su liberación espiritual. Palabra que es presencia tierna en su vida. El sentimiento de esa presencia parece penetrar toda la poesía actual de Molinari. Ese sentimiento encierra la paradoja permanente en el hombre que descubre lo eterno junto a lo fugaz.

En *La hoguera transparente* están presente las voces que han turbado al poeta a lo largo de los años, las del pasado, las del ahora y las del más allá. Sin embargo, ya no le inquieta ni el recuerdo ni el olvido, sino un sentimiento de partida. La conciencia del poeta está sacudida por la presencia de la muerte que se desliza a lo largo de todos sus poemas y lo orienta hacia un acercamiento a la compañía permanente, Dios.

Los paralelos y los contrastes entre la naturaleza y el espíritu, multiplican sin descanso estas dos presencias que limitan la meditación del poeta. Sufrir, meditar, contemplar, cantar y alcanzar un total desasimiento de toda atadura, son los pasos que conducen de la acción a la contemplación, y como un péndulo están en continua movilidad. El límite, el «círculo», es un instante poético en el que el poeta desentendido alcanza la plenitud de su experiencia, pero a ese momento sucede un regreso a la realidad del existir.

El poeta, en la contemplación, iluminado y guiado por la soledad tiene la posibilidad de un acercamiento a experiencias de orden puramente espiritual. Molinari expresa la importancia de la experiencia interior conducida por un ideal de belleza, cuando establece que la poesía es para él: «Ensayar la más intensa posibilidad de recrear la gama de un sentimiento y llevarlo hacia su mayor intimidad de belleza.»—*DELIA E. L. BÖHM (Washington and Jefferson College. WASHINGTON, Pennsylvania. U. S. A.)*

ENSAYO SOBRE COMICIDAD Y LITERATURA

1. LOS MECANISMOS DE LA COMICIDAD

El humorismo literario constituye un campo de investigación extraordinariamente extenso y complejo y necesitado de atención. Apenas nada se ha hecho en nuestro país si se exceptúan algunos estudios sobre tal o cual humorista en particular. Las líneas que siguen se presentan como una bien modesta, por la escasez de cimientos en los que basarse, aportación a un planteamiento de conjunto.

El campo semántico en el que se sitúa la palabra «humor» es asimismo enormemente prolífico y confuso. Cientos de palabras se acumulan en él sin una delimitación precisa (1). Utilizar una cualquiera de estas palabras significa incurrir en dos graves riesgos: o bien la palabra se utiliza sin precisar su significado, y entonces la multivocidad de interpretaciones provocada por la ambigüedad del campo se constituye en dificultad insuperable; o bien la palabra se utiliza técnicamente, y entonces entran en colisión la multitud de interpretaciones técnicas que se le han dado desde Aristóteles hasta Freud y Bergson. Benedetto Croce, en su *Estética* (2), califica a estos conceptos de «pseudoestéticos» y afirma que su lugar de estudio no está en la estética sino en la psicología, puesto que son reflejo de actitudes anímicas variables e inapresables y no categorías estéticas rigurosamente definidas y delimitadas. Alude Croce al gran humorista alemán Jean Paul, para el cual todas las definiciones de lo cómico tienen un sólo y especialísimo mérito: el de ser ellas mismas cómicas y de producir, en la realidad, aquel resultado que en vano tratan de precisar lógicamente. Porque, «¿quién determinará nunca lógicamente la línea divisoria entre lo cómico y lo no cómico, entre la risa y la *sonrisa*, la *sonrisa* y la *gravedad*, y *cortará con tajos limpios el* variado continuo en que transcurre la vida?» (3). Y, sin embargo, el humorismo literario es un hecho y no podemos permitirnos el lujo de despacharlo tranquilamente basándonos en la profunda confusión que reina en su campo de actividad. Es un hecho, hemos afirmado, y lo es en un doble sentido: como actitud creadora y como categoría estética. La literatura española está llena de geniales escritores que utilizaron para expresarse a sí mismos un preciso y elaborado ins-

---

(1) Véase, por ejemplo, esta secuencia de adjetivos: cómico, humorístico, tragicómico, gracioso, satírico, burlesco, festivo, irónico, ingenioso, fársico, sarcástico, esperpéntico, grotesco, ridículo, etc.

(2) Nueva Visión, Buenos Aires, 1969. Trad. Angel Vegue y Goldoni. Cap. XII. Aunque la actitud de Croce se extiende no sólo a los conceptos propios del campo del humor, sino a todos los de la llamada «estética de lo simpático».

(3) Ibídem, p. 178.

trumento: el humor. Pero, al mismo tiempo, la literatura, como sistema de procedimientos, posee determinadas agrupaciones de éstos caracterizadas por la presencia de ese mismo instrumento. De un lado, Juan Ruiz, Cervantes, Quevedo, Larra, «Clarín», Valle-Inclán; del otro, la comedia, la sátira, la farsa, el esperpento, el entremés, el sainete, la epopeya bufa, etc., transforman el fenómeno humorístico en hecho literario.

Pero antes de abordar nuestra investigación en este doble plano, será preciso establecer unas mínimas bases de partida con respecto a la naturaleza del fenómeno humorístico. Proponemos, en principio, como término general capaz de abarcar las muy diversas manifestaciones de su campo, el término «comicidad» (4). Una vez situados ante el término, no nos vamos a preguntar cuáles son su esencia y atributos, sino que haremos algo mucho más sencillo: tratar de describirlo en su funcionamiento. En principio, cabría distinguir entre la comicidad oral, esto es, aquella que se apoya en gestos, situaciones de hecho, objetos y personas reales, etc., y la comicidad escrita, esto es, aquella que crea su propio contexto a través de la sola palabra. La diferencia entre ambos no se refiere tanto al mecanismo (común) por el que se producen como al material sígnico utilizado, y en todo caso resulta aquí muy secundaria, pues salvo en el caso del teatro, lo que nos interesa estudiar aquí, de forma primordial, es la comicidad escrita (5).

Estudiando los mecanismos que rigen a la poesía, en el sentido de lírica, Carlos Bousoño (6) ha observado y registrado minuciosamente un hecho de singular importancia: los mismos recursos de que se vale la lírica para producir la emoción poética (metáforas, signos de indicio, rupturas de sistema, etc.) son aplicables para producir efectos de comicidad. Ahora bien, sabemos que todos los recursos del lenguaje literario (y no sólo del lírico) vienen a reducirse a un principio general y absoluto: el de la sustitución, ley intrínseca y primera de la poesía. El sistema de la lengua constituye para el artista de la palabra un sistema de abstracciones y de significados genéricos no utilizables para expresar lo individual y lo único, la síntesis conceptual-sensorial-afectiva peculiarísima y personal que el

---

(4) Y ello no porque nos parezca el más apropiado. A nuestro modo de ver, el término más apropiado es el de «humor» o «humorismo», pero este término se ha delimitado muchas veces en contraposición a «lo cómico», arrebatándole así sus posibilidades de validez general.

(5) *Vid.* esta misma conclusión,, pero más detenidamente estudiada en C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 4.ª ed., 1966, en especial pp. 605, 606, donde sitúa paralelamente los atributos de «poesía» y «chiste», algunos de los cuales (h, i, j) hacen alusión a las diferencias y comunidades entre chiste-poesía oral y escrito-a.

(6) Para todo lo que sigue, *vid* C. Bousoño, *op. cit.*, especialmente el cap. XIII y los epígrafes, diseminados a lo largo de toda la obra, en que se trata de la comicidad.

artista posee frente a todos y cada uno de los fenómenos, situaciones, hechos, personas, objetos que le rodean. Para poder expresarlo, el artista se ve obligado a realizar una delicada operación sobre el sistema de la lengua, operación mediante la cual un instrumento (el lenguaje), de por sí abstracto, genérico y colectivo, se transforma en un instrumento (el lenguaje literario) capaz de captar y aprehender lo individual, lo concreto y lo único. Esta operación es lo que Bousoño ha llamado «sustitución», pero que es conocida y demostrable desde muchas otras perspectivas. El punto de vista más preciso es tal vez el de Roman Jakobson al definir la «función poética», esto es, la capacidad del mensaje literario de reclamar la atención sobre sí mismo, de ponerse en evidencia, de hacerse palpable y directamente sensible. A diferencia de otros tipos de lenguaje (científico, infantil, militar, etc.) caracterizados por otros tipos de funciones (referencial, contactiva-metalingüística, conativa, etc.), el lenguaje literario se caracteriza por el predominio de la función poética, el cual tiene por resultado poner de relieve la organización formal del mensaje (7). «Sustitución» y «función poética» vienen, pues, a significar lo mismo: la capacidad del lenguaje literario para hacerse diferencial, personal y bello frente a otros tipos de lenguaje. Para ello la literatura ha contado y cuenta con una infinita gama de recursos a muy diversos niveles: sintácticos, fonológicos, retóricos, constructivos, etc. Ahora bien, lo que nos importa destacar aquí es que la comicidad verbal se vale exactamente de los mismos recursos y que, por tanto, se basa para su realización en la misma operación de «sustitución» sobre el sistema de la lengua que el lenguaje literario en general.

Esto nos permite deducir una conclusión: si el lenguaje de la comicidad participa de la misma ley base de todo lenguaje literario, es una forma de lenguaje literario (al margen de la comicidad que se produce en un contexto real). Lo cual, dando un paso adelante, nos conduce a una nueva conclusión: la diferencia entre el lenguaje de la comicidad y otros lenguajes literarios (lírico, épico, trágico, novelesco, etc.) no radica en la ley básica, que les es común, sino en la forma en que esa ley básica se manifiesta. Esto es, la «sustitución» podrá tener diferentes caracteres: será cómica o trágica, lírica o épica. La «función poética» adquirirá diversas tonalidades: novelesca o lírica, cómica o épica, dramática o trágica.

Llegados a este punto alcanzamos el principio de comunidad y diferencia de los distintos géneros literarios. Sabemos qué es lo que

---

(7) *Vid. R. Jakobson: Essais de linguistique Gènèrale,* Minuit, París, 1963, trad. N. Ruwet. Para un estudio comparativo de la «sustitución» y de la «función poética», *vid.* J. Oleza: «Sincronía y diacronía en la obra de arte», en *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX,* tesis de la Universidad de Valencia, 1971-1972.

les es común, desconocemos por el momento lo que les diferencia, aunque sabemos de dónde arranca esa diferencia. Tratemos ahora de explicar en qué consiste el carácter diferencial del lenguaje de la comicidad.

Este carácter diferencial lo explica Bergson por la rigidez que se inserta en la vida (8). El efecto de comicidad, y con él la risa (9), aparece cuando comprobamos lo mecánico, lo rígido, lo acartonado, dificultando la fluidez y la movilidad de la vida (10). Esta se caracteriza por dos rasgos fundamentales: tensión y elasticidad. La carencia de cualquiera de los dos o de ambos determina bien en el cuerpo, bien en el espíritu, bien en los grupos y sociedades, la aparición de la rigidez y de la torpeza, y con ellas la sensación de comicidad. Es bien conocido de todos el efecto de comicidad que producen los fantoches, los espantapájaros, los disfraces, etc. El payaso que se coloca una gran bola roja sobre la nariz está utilizando este mecanismo: sustituir lo vivo (la nariz) por lo rígido (esta protuberancia semejante a una berenjena, una manzana o una enorme ciruela, según los casos), del mismo modo que lo está utilizando (sin darse cuenta) un niño que incrusta en su balbuceo un raro adverbio en mente que no viene al caso, pero que acaba de oír y trata de encontrar su uso correcto, o un hipopótamo con faldas y un lacito para el pelo en la poderosa nuca tratando de bailar un minuetto: todo ello son muestras de la falta de adaptación que se produce con respecto a la fluidez y movilidad de la vida, la pérdida de la tensión y elasticidad características, la aparición del rígido acartonamiento, de los movimientos torpes y mecánicos que tratan de imitar lo vivo, etcétera.

Ahora bien, como ha explicado Carlos Bousoño (11), no basta con que se produzca esta inserción de lo mecánico en lo vivo. Es preciso también «que se nos muestre la génesis de esa torpeza, el porqué de su aparición. En caso contrario no se produce un chiste, sino simplemente un absurdo» (12). Para que el efecto de comicidad se produzca es preciso: 1) que se produzca un desajuste con lo vital, y 2) que comprendamos que ese desajuste es verosímil, pues la inverosimilitud nos abocaría al absurdo. Si fuera de todo contexto escuchamos

---

(8) H. Bergson: *Le Rire*, París, PUF, 1949-50.

(9) Aunque es preciso no identificar comicidad y risa. No todo lo risible es producto de la comicidad en cualquiera de sus formas. La risa proviene muchas veces de causas puramente fisiológicas.

(10) Esta formulación, según explica repetidamente Bergson, permite explicar un gran número de casos, aunque no todos, pues de muchos sólo podemos decir que se presentan como afines.

(11) *Vid.* nota 5.

(12) *Op. cit.*, p. 314.

esta frase: «Más vale morir de rodillas que vivir en pie», ello no nos produce efecto ninguno de comicidad, porque no la vemos como verosímil. Ahora bien, si en un momento dramático de una tragedia, en el que lo que está en juego es el *honor* de un pueblo, su libertad e independencia, un actor se equivoca en el momento de arengar a los suyos a la resistencia puesto que es preferible morir luchando que vivir en la esclavitud, y dice: «más vale morir de rodillas que vivir en pie», en lugar de «más vale morir en pie que vivir de rodillas», el efecto de comicidad entre el público es seguro, puesto que entiende lo que ha pasado, puesto que comprende el *lapsus linguae* del actor.

Lo que diferencia la sustitución propia de la comicidad de otras sustituciones es, pues: 1) la índole del sustituyente, que nos muestra una rigidez o mecanización del sujeto; 2) la actitud del lector, que en otros tipos de sustitución, asiente a ésta como «legítimamente ocurrida», pero que en la sustitución de la comicidad disiente comprendiendo. Esto es, el lector ríe porque sabe que esta sustitución no debería haber ocurrido, que lo mecánico no debería haber usurpado el papel de lo vivo, pero ríe también porque es capaz de entender cómo se ha producido esta sustitución, conoce su origen, capta su génesis. Con palabras de Bousoño, el lector *disiente* pero *tolera.* El absurdo, por el contrario, implica el disentimiento sin más. No podemos asentir, pero tampoco tolerar. No entendemos el porqué. La comicidad produce la risa o la sonrisa. El absurdo, la perplejidad.

Una vez comprobado en rápida ojeada qué es lo que diferencia la sustitución propia de la comicidad de otras sustituciones literarias es cuando podemos enfrentarnos al doble problema advertido antes: la comicidad, en literatura, se presenta bajo un doble aspecto: 1) como actitud del creador; 2) como categoría genérica de lo creado.

2. LA COMICIDAD COMO ACTITUD CREADORA-RECEPTORA: EL PUNTO DE VISTA

La comicidad implica una actitud creadora —y en consecuencia receptora— determinada. No cualquier actitud sirve para desencadenar la comicidad. Para lograr el muy especial tipo de sustitución que hemos descrito, el creador se vale de una característica utilización de un procedimiento literario de primera importancia: la perspectiva o punto de vista. El creador, para provocar la comicidad, está obligado a distanciarse, a aumentar la perspectiva, a alejar el punto de vista. Aquello que nos afecta directamente y con lo cual nos sentimos identificados, positiva o negativamente, simpática o repulsivamente, no

puede ser objeto de comicidad. Sólo desde una cierta distancia, desde una cierta lejanía, ésta es posible. En cuanto al lector, conocida es la ley según la cual la distancia establecida entre creador y criatura tiene su correspondencia exacta en la establecida entre criatura y lector (13). La una determina la otra y la investigación de la actitud creadora ante el punto de vista lleva consigo la dilucidación de la actitud receptora.

Es desde esta distancia de la que hablamos que cabe entender la célebre definición aristotélica de lo cómico: «Lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño» (14). Dejando al margen el hecho de que esta definición resulte hoy inaceptable por insuficiente, cabe destacar el que Aristóteles viera con perfecta claridad que lo esencial de la comicidad es ese no sentirnos afectados, ese estar lo suficientemente lejos como para que lo que no debiera ser (lo defectuoso, lo feo) no nos provoque indignación o repulsión, sino risa. Ahora bien, para que nosotros percibamos claramente «lo que no debiera ser», para que nosotros captemos lo defectuoso y lo feo, es preciso que antes poseamos un concepto de «lo que debiera ser», de lo perfecto y lo bello. La comicidad surge así como producto de un contraste entre lo que debiera y lo que no debiera ser. Por supuesto no hará falta insistir en que este contraste es en gran medida una variable histórica. Cada sociedad tiene su concepción de lo que debe y no debe ser y está más profundamente inclinada a rechazar (a reír) determinados aspectos de lo defectuoso antes que otros. Este contraste es por naturaleza crítico, puesto que surge de una comparación de dos términos: lo bueno y lo malo. El humorista coloca ante la realidad (defectuosa) el ideal (perfecto) y de esta comparación (si estamos a una cierta distancia) surge la risa. «Lo fundamental, pues, en la comicidad, es la comparación, pero la comparación distanciada», pues la comparación es propia también de otras actitudes (el moralismo, la crítica «seria», etc.), de ahí el menosprecio (o prejuicio peyorativo) por el que se considera a la comicidad, en sus distintas formas, como género menor de la literatura, pues el autor se inclina hacia la risa cuando igualmente podría inclinarse hacia la reflexión seria. Dejando a un lado los ridículos juicios de valor sobre la superioridad de lo serio sobre lo cómico, quedémonos de momento con la constatación a la que habíamos llegado: la actitud creadora que supone la comicidad implica mirar la realidad desde un plano más elevado que el de

---

(13) Salvo, claro está, en los casos en que, por exceso o por defecto, se produce un defectuoso funcionamiento de la ley del asentimiento, y así el creador que quiere provocar la sensación de lo trágico provoca la risa en el melodrama. *Vid.* Carlos Bousoño, *op. cit.*, capítulo XIV.

(14) *Poética*, Aguilar, Madrid, 2.ª ed., 1966, ed. de F. de P. Samaranch cap. V, p. 35.

ésta, situándose por encima (a mayor altura moral) de ella. Dicho de una forma más precisa, la actitud creadora de la comicidad supone una doble operación, mediante la cual: 1) se establece una comparación entre dos elementos semejantes, la realidad y el ideal (o lo mecánico y lo vivo), uno negativo y otro positivo; 2) pero el primero de estos elementos no se nos da de modo objetivo, sino estilizado, distanciado, esto es, deformado, para poner de relieve su negatividad. La comicidad, pues, debe establecer estas dos premisas: semejanza y desemejanza de lo comparado. Sin semejanza no hay comparación, sin desemejanza esta comparación no es risible. La desemejanza, por último, revela la tendencia desde la cual se deforma, esto es, revela la postura ética desde la cual el humorista juzga. Si esta aplicación sobre la tendencia de la comparación da resultado, si produce risa, entonces comprobamos que creador y receptores coinciden en su actitud ética acerca de lo específicamente tratado, y que éstos asienten a la tendencia de aquél. De lo contrario la comicidad fracasa y no podemos aceptar la comicidad.

Es en este punto donde encontramos la función social y crítica de la comicidad. El creador, al distanciarse, no se distancia hacia un punto indeterminado, sino muy al contrario, hacia un lugar concreto, determinado y caracterizado por unas coordenadas éticas bien precisas. Cuando desde esta distancia procede a la deformación de lo comparado, cuando enfoca la comparación desde un determinado punto de vista, lo hace en función de estas coordenadas éticas, lo hace en función de una tendencia, y los receptores, al reírse o rechazar indignados la broma, asienten o disienten a esta tendencia. Entre creador y receptores es preciso que se establezca una complicidad para que se produzca la risa. De ahí que la comicidad dependa en gran medida de las condiciones objetivas en que se produce y, una vez variadas éstas, la comicidad cesa. Muchos de los efectos cómicos de las comedias de Aristófanes, de Molière, o de los poemas satíricos de Quevedo, han cesado para nosotros, que no los entendemos. Aquellos otros, sin embargo, que se apoyan en situaciones que siguen teniendo validez dentro de nuestras condiciones objetivas, o aunque no sea así, están justificados por el contexto y, al introducirnos en éste, podemos entenderlos, siguen obrando sus efectos de comicidad sobre nosotros. Por un lado, no nos reímos de lo que nos es indiferente, ni tampoco de lo que nos es sagrado. De lo primero no nos reímos, porque cae fuera del campo de complicidad antes definido. Cuando Valle-Inclán, en *Los cuernos de Don Friolera,* proyecta la tragedia de Otelo en un guardia civil, esto es tan risible por sí mismo para nosotros como poco risible para los noruegos, por ejemplo, que tendrían

que traducir a los condicionamientos históricos de su campo de complicidad todo lo que para nosotros significa un guardia civil, figura que a ellos les es indiferente. Del mismo modo, un guardia civil reiría muy difícilmente ante la obra de Valle-Inclán, pues ésta toma lo que para él es sagrado como objeto de burla (15). Toda una serie de limitaciones van recortando, desde nuestra actitud ética, el campo de la comicidad al mismo tiempo que aumentan su posibilidad una vez cumplidos toda esta serie de requisitos. Entre lo que nos es indiferente y lo que nos es tabú hay una infinita gama de posibilidades que llenar. Estas posibilidades vienen encauzadas por la doble ley del asentimiento, según la cual: 1) asentimos o disentimos a la obra en sí (al efecto comicidad); 2) asentimos o disentimos al creador en su actitud hacia la criatura. Y ambos aspectos se cumplen de acuerdo con nuestra posición ética. Poniendo un ejemplo: los efectos de comicidad, en sí mismos, pueden ser aceptados o no aceptados, por un lector determinado, dados sus condicionamientos morales y sociológicos. Un español medio puede reírse de una broma que Valle-Inclán, apoyándose en una larga tradición literaria, sitúa en *La hija del capitán*, según la cual el modo «nacional» de desembarazarse de un cadáver (fiambre) incómodo es cortarlo en pedacitos y distribuirlo en el *rancho* de los soldados. Un japonés es posible que no entendiera la broma. En este sentido asentimos o disentimos a la broma en sí. Puede ocurrir, sin embargo, que aun asintiendo a la broma en sí misma, disentimos con respecto a quien la dice, o viceversa. Antón de Montoro, poeta converso del siglo XV, es la única voz que se levanta protestando, ante la reina Isabel, por las terribles matanzas de judíos que se desencadenan en 1474. Su poema acaba de una forma terrible y cruel, con un feroz sarcasmo por el que pide que cesen las piras humanas, los autos de fe, por lo menos: «hasta allá por navidad / cuando sabe bien el fuego». Esta broma esperpéntica y cruel, tras la que se oculta un grito de dolor, la asentimos en el Ropero de Córdoba, judío converso, que vive en su propia carne la injusticia sangrienta y que protesta contra ella. Pero ¿la asentiríamos acaso en boca de un inquisidor? En este segundo caso, no aceptamos la relación entre creador y criatura. Una misma broma nos hace reír o reaccionar indignados según cuál sea la relación establecida entre quien la hace y quien la sufre. En ello radica lo que Ernst Kris ha llamado el carácter de doble filo de los fenómenos cómicos (16). Hasta tal punto la complicidad entre creador y receptores es necesaria para la comicidad que es anterior a ella. Sabido es que no todo lo que pro-

(15) *Vid.* sobre esto C. Bousoño, *op. cit.*, cap. XIV.

(16) E. Kris: *Psicoanálisis de lo cómico*, Paidós, Buenos Aires, 2.ª ed., 1964, trad. F. Mazia, pp. 72, 73. En general, para todos los aspectos psicoanalíticos.

duce risa se debe a la comicidad. La risa, independientemente de la comicidad, es ya, en sí misma, una manifestación comunitaria, una especie de aglutinante social, reflejo en todo caso de la unión del grupo: «la acción unitaria que se realiza dentro del grupo humano, la formación del grupo en la risa, debe entenderse como una forma conjunta de reaccionar. Esto parece concordar con el hecho de que cuando uno se une a un grupo que ríe, como ajeno a él, adquiere una aguda conciencia de que es extraño al mismo. No puede unirse a las risas cuando los otros ríen; para éstos cualquier cosa es buena para reír, todo acrecienta la risa. Para aquél las cosas que divierten a los otros son insensatas y estúpidas... La risa de grupo, como la muestra la risa contagiosa, debe entenderse como una regresión en común. No necesita de ninguna «ocasión», o sólo una leve; no es menester que lo que se tolera en ese caso sea una forma especial de pensamiento, o pensamientos agresivos, sino la conducta misma, es decir, la risa» (17).

Otro aspecto importantísimo de la comicidad como actitud creado*ra es el que se deriva de la seguridad que procura.* Thomas Hobbes, uno de los fundadores de la psicología de los tiempos modernos, formuló ya esta idea con precisión: «La pasión de la risa no es más que un repentino resplandor que surge en nosotros por la súbita concepción de alguna excelencia en nosotros mismos en comparación con la inferioridad de otros o con nuestra propia inferioridad anterior» (18). Reírse o burlarse de algo implica estar por encima de ese algo, esto es, sentirse superiores frente a ese algo, lo cual nos produce (tanto al creador, que lo provoca, como al receptor que lo asimila) un sentimiento de seguridad y de dominio frente a la angustia. Nos reímos de alguien que realiza un movimiento torpe sólo cuando sabemos que nosotros podemos hacerlo, y por supuesto, mejor. «El goce de lo cómico supone un sentimiento de completa seguridad en cuanto al peligro» (19). Para que el receptor pueda reírse, es preciso que acepte la superioridad del que se burla con respecto *a lo burlado y, en consecuencia, su propia superioridad y, con ella, la* posibilidad de hacerse cómplice del creador. Si no ocurre así, la comicidad no se produce y la burla fracasa.

Pero esta seguridad, este reconocimiento circunstancial de la propia superioridad, que la comicidad provoca, se relaciona con un proceso psicológico bien conocido por el psicoanálisis: los mecanismos de defensa. La comicidad nos produce una superioridad producto, en gran medida, de nuestra necesidad de defendernos frente a la reali-

(17) Ibíd., pp. 83 y 90.
(18) Cfr. Kris, *op. cit.*, pp. 62, 63.
(19) Ibíd., p. 64.

dad. En casi toda provocación a la comicidad puede encontrarse un oculto temor a entregar la propia sensibilidad indefensa, a proyectarla desnudamente en la realidad, por miedo a que ésta nos traicione. El lógico y natural impulso que conduce al hombre, y más aún al creador, a derramarse en la vida, es frenado así por el recelo que ésta nos produce. El grado de este recelo es enormemente variable, y alcanza desde la confianza al terror. En todo caso las coordenadas entre las que varía son de carácter psicológico y sociológico. Hay individuos más propensos que otros al recelo, hay épocas y sociedades más propensas a suscitar este recelo. Ante esta situación y para evitar la entrega a la que antes aludíamos, para impedir la excesiva identificación con personas, situaciones, objetos, a los que tendemos y por los que, sin embargo, podemos ser traicionados, el individuo se defiende minimizándolos, distanciándolos, convirtiéndolos en objeto de comicidad. La comicidad protege frente a los posibles males que puedan devenir de nuestra entrega a la vida (20): males de carácter histórico o personal, como la injusticia social, el desengaño, la humillación, el fracaso, etc.; males de carácter ahistórico, como la enfermedad, la muerte, el dolor, etc. Tras la comicidad hay casi siempre un agudo sentimiento de inseguridad ante la vida, pero también ante uno mismo.

Esta comicidad, producto de un mecanismo de defensa, posee la capacidad de hacerse reflexiva. De hecho es muy común el caso del individuo que toma como objeto de comicidad sus propios sufrimientos, bien para defenderse frente a ellos ante sí mismo, bien ante los demás, evitando la piedad que puede, en muchos casos, ser sentida como humillación. Al convertirlos en objeto de comicidad se alza sobre ellos, en una especie de superación de sí mismo, hacia el gesto olímpico de la impasibilidad.

La comicidad, como mecanismo de defensa, tiene sin embargo un claro aspecto agresivo. La defensa frente a la supuesta hostilidad de alguien trae implícita la agresión de ese alguien, incluso si ese alguien es uno mismo. El humor reflexivo y masoquista no es ni mucho menos una excentricidad, sino más bien bastante común. Proverbial es, en este caso, el humor negro y masoquista de los judíos. Defenderse frente a uno mismo implica atacarse uno mismo. El mecanismo

(20) Y también frente al exceso de idealismo. He aquí cómo «Clarín» definía el humorismo español: «No es un juego lírico en que la risa y las burlas y pequeñeces se buscan para descansar de las profundidades graves que agobian, sino que es como correctivo del excesivo idealismo que el español lleva en el alma: es un miedo a *hacer la bestia* por ser demasiado ideal... como un vejamen oportuno, medicinal, y al mismo tiempo genio satírico por el contraste inverso, a saber: por la comparación del bien ideal con que se sueña y en que se cree, con las realidades bajas, pero necesarias, con que se tropieza». *Palique*, Madrid, 1893, cfr. S. Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968, p. 148.

de defensa actúa sin embargo sabiamente, puesto que salvo casos patológicos la defensa es integral mientras que se localizan las zonas atacables. Si proyectamos esta actitud defensivo-agresiva a la realidad, nos encontraremos con un tipo de comicidad muy frecuente en la literatura española y conocido genéricamente como «sátira». Si el creador no acepta la realidad es porque la siente colectiva o personalmente (o de ambos modos a la vez) como hostil, como peligrosa. Surge entonces la necesidad de agredirla, desde el ataque parcial al anhelo de destrucción, puesto que esta agresión es sentida como vía de salvación propia. El esfuerzo se dirigirá entonces a reducir a la comicidad, en grado parcial o global, la escala de valores, el sistema institucional, las costumbres, etc., en que esa realidad se apoya, produciendo en el lector un doble fenómeno: la revulsión de la realidad, por un lado, y la sensación de que el artista no participa de esa defectuosidad de la realidad, de que es un ser singularizado que vive al margen, distante e impasible, de las normas que la regulan, las cuales él es capaz de tomar a broma. El amoralismo, el satanismo de los románticos y de la bohemia de fines de siglo XIX, la actitud devastadora y exhibicionista de los surrealistas, etc., es en gran medida explicable a partir de esto.

Ahora bien, si este mecanismo actúa en los individuos, es también aplicable a los grupos y sociedades. Es comprensible, así, que el proceso que se realiza en el creador pueda ser transmitido a los lectores y éstos, si participan con el creador de una serie de supuestos, puedan asimilarlo y entrar en el campo de complicidad antes aludido (21).

Por último, cabe decir que todo lo que llevamos dicho admite grados. El campo de la comicidad es extraordinariamente extenso, decíamos al principio, y ello porque, como actitud creadora, admite una gran variedad de matices. Empezando por la mayor o menor distancia que se establezca con respecto al objeto de comicidad, que puede rayar en lo infinito (Valle-Inclán) o, por el contrario, en lo muy cercano (Galdós), y siguiendo por cada uno de los aspectos tratados: el grado de deformación por contraste, la índole de la tendencia, el tipo de complicidad que se establece, el mayor o menor juego con valores morales, el asentimiento a la comicidad en sí o al creador que la produce, la seguridad que proporciona, la capacidad de agresión, la reflexividad o transitividad, etc. La gradación y combinación de estos elementos produce un campo en el que avanzamos desde lo pura-

(21) Así lo veía Bergson cuando habla de la risa como mecanismo de defensa social, tendente a evitar el anquilosamiento y el automatismo de sus miembros. La sociedad no puede reprimirlos materialmente cuando se producen, pero sí tiene un medio de coacción y vigilancia: la risa. El temor que inspira ésta reprime las excentricidades, mantiene la autovigilancia, la inquietud y el miedo al ridículo, etc.; *op. cit.*

mente cómico, gracioso, festivo, a lo humorístico, a lo ingenioso, y después a lo irónico, a lo fársico, a lo burlesco, a lo satírico, hasta llegar al sarcasmo, al cinismo, al humor negro, al grotesco y al esperpento (22). Dentro de este campo, lo ideal sería para poder definir cada uno de estos conceptos a nivel cuantitativo, hasta llegar a formular una escala de intensidad. Cada uno de estos conceptos se definiría en oposición al resto por la dosis en que los elementos básicos descritos lo conformaran. De este modo podrían llegar a ser conceptos científicos formulados en función de un elemento literario empíricamente comprobable: la perspectiva o punto de partida. Por desgracia ello no es posible de momento. Haría falta un cuidadoso análisis de toda la literatura española para poder llegar a establecer actitudes generales claramente delimitadas.

En general, una larga tradición de estudio viene distinguiendo, dentro del campo de la comicidad, dos grandes fenómenos, aunque sin delimitarlos de una manera que pueda resultarnos válida y definitiva. Estos dos grandes fenómenos serían lo humorístico y lo cómico. El concepto de lo cómico, muy ligado a los géneros que lo representan, vendría calificado por unas connotaciones de mayor inocencia, de mayor asepticidad, mientras que lo humorístico traería consigo la mezcla del sufrimiento, del dolor, de la angustia. Benedetto Croce, que rechaza la validez estética de estos conceptos, viene a resumir lo que de ellos se ha dicho (23). Lo cómico surge por una especie de contraste, según el cual se nos ha estado sometiendo a algún tipo de tensión desagradable, de tortura, para, en el momento en que se hace previsible la culminación de ese proceso, producir una relajación de nuestras fuerzas psíquicas, desengañando la previsión y produciéndonos placer: «Al escuchar un relato que, por ejemplo, nos describe el propósito magnífico y heroico de una persona determinada, anticipamos con la fantasía el advenimiento de una acción magnífica y heroica y nos preparamos a acogerla, tendiendo nuestras fuerzas psíquicas. Pero, de pronto, en cambio de la acción magnífica y heroica que el tono del relato nos anunciaba y prometía, con un imprevisto cambio sobreviene una acción pequeña, mezquina, necia, desproporcionada a la espera. Nos hemos engañado, y el reconocimiento del engaño lleva consigo un momento de desagrado. Pero este momento cambia pronto con lo que inmediatamente le sigue, momento en que nos descargamos de la atención preparada, nos sentimos libres del exceso de fuerza psíquica acumulada y ahora superflua, sintiéndonos ligeros y sanos. Este, y no otro, es el placer de lo

(22) Véase el intento de ordenación de estos conceptos en S. Vilas: *El humor y la novela española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1969.

(23) *Op. cit.*, cap. XII.

cómico, con su equivalente psicológico, la risa» (24). Sin embargo, esta concepción de lo cómico lo reduce y limita a una técnica de engaño-desengaño que no siempre se produce. El psicoanálisis ha hecho precisiones ulteriores que hasta cierto punto pueden resultarnos útiles. Lo cómico parece surgir cuando se produce una liberación de las fuerzas instintivas, elementales, liberación no sometida ni frenada por el super yó, cuyas objeciones son satisfechas por la forma de broma que adopta. Dicho de otro modo; en lo cómico «las exigencias de la vida instintiva son satisfechas por su contenido, las objeciones del *super yó por la forma de su disfraz. Cuando el yo* es capaz de dominar la tensión existente entre estos factores, el placer puede surgir del displacer» (25). De este modo, las dos notas características que enmarcan a lo cómico son la regresión a lo infantil y la economía de gasto de pensamiento. «Bajo la influencia de lo cómico volvemos a la dicha de la niñez. Podemos librarnos de las trabas del pensamiento lógico y gozar de una libertad tiempo ha olvidada. El perfecto ejemplo de este tipo de conducta es el placer que se encuentra en decir despropósitos; en ese caso manejamos las palabras como cuando éramos niños» (26). Si, para el psicoanálisis, lo cómico implica la economía del pensamiento, lo humorístico implica la economía de la emoción. En el primer caso escapamos al gasto continuo y obligado de pensamiento lógico, lo ahorramos con la risa; en el segundo, por el contrario, lo que la risa —o la sonrisa— ahorra es emoción, haciéndonos escapar a la entrega de ésta que la vida nos exige. Otra nota característica del humorismo, para el psicoanálisis, es que mientras lo cómico literario exige tres personas: el espectador, el actor y el agente pasivo contra quien se dirige la broma (pues si es un animal o un objeto es cómico por analogía con un ser o actividad humana), el humorismo puede expresarse completamente en una persona: el juego puede realizarse simplemente entre el yo y el super yó. Las formas de comicidad reflexiva parecen, pues, caer dentro del campo del humorismo. Puede ocurrir, incluso, que sea cierta la tesis de Jekels y Bergler, según la cual el humorismo sirve al yo en sus tácticas ofensivas contra el ideal de yo (27). Sin embargo, el concepto de humorismo elaborado por el psicoanálisis no es demasiado preciso. E. Kris presenta la hipótesis de que el humorismo se distingue de otras formas afines por el hecho de que no tiene técnica ni medio formal propio, y aduce en su apoyo la observación de que muy pocas veces lo encontramos en estado puro: la mayoría de sus

---

(24) Ibidem, p. 177.
(25) E. Kris, *op. cit.*, p. 26.
(26) Ibídem, p. 59.
(27) Cfr. ibíd., p. 30.

manifestaciones ocurren como en una aleación, completamente o coloreando otras variedades de la expresión cómica (28). En este sentido parece concordar con Croce cuando éste asume las formulaciones del humorismo: «Lo humorístico será la sonrisa entre lágrimas, la risa amarga, el brinco brusco de lo cómico a lo trágico y de lo trágico a lo cómico, lo cómico romántico, lo sublime al revés, la guerra a todo intento de insinceridad, la compasión que se avergüenza de llorar, el reírse, no del hecho, sino del ideal mismo» (29).—*JUAN DE OLEZA SIMO (Strandtvedgarden. Tvxrgyden, 155. 5300 KERTEMINDE. Danmark).*

CARPENTIER Y RULFO: DOS LARGAS AUSENCIAS

En el mundo de la narrativa hispanoamericana, las largas ausencias se sienten irisadas de impaciencia y preocupación. Habituados a una mesura periódica de sus favoritos, los lectores del mundo hispánico esperan con avidez la salida de la siguiente obra y llenan los interregnos espigando avances informativos de entrevistas o declaraciones. En las revistas literarias, esparcidas por todo el Nuevo Continente y partes del Viejo, que dan constancia a estos autores, se halla al fin, un día, ese *trailer* ya tradicional que es el capítulo seleccionado de la novela en vías de impresión.

El grado de expectación, la escalada de suspenso, varía de novelista a novelista. Narradores como Cortázar y Fuentes apenas si polarizan este nivel de contrariada espera por razón misma de su gran fecundidad. Otros, como Onetti, Vargas Llosa y García Márquez, parecen haber encontrado un ritmo de producción que se reitera cada tres o cuatro años. Al otro extremo de la escala se sitúan escritores cuya esperada obra en ciernes rebasa los límites más razonables del impaciente lector para adentrarse en la nébula del mito. Ese es el caso de las anunciadas novelas *El año 1959*, de Alejo Carpentier; *La cordillera,* de Juan Rulfo.

RETORNO A LAS RAICES DE LA REVOLUCION

Alejo Carpentier es la Historia de Hispanoamérica. Por su corpachón, superpuesto a su ingénita timidez irascible, fluye el *humus* del fenómeno civilizador-mestizo de las Américas. Leer a Carpentier ha

(28) Ibídem, p. 31.
(29) Ibídem, p. 176.

sido, y es, para muchos hispánicos meternos nuestra América hasta lo más hondo, embriagarnos con su enormidad telúrica y embarcarnos en periplos que, con frenéticos ascensos y descensos, nos conducen hasta los remotos orígenes de este mestizaje, para luego regresarnos a un lejano ayer que es también hoy y mañana. Porque Carpentier, digámoslo de una vez, es el mediatizador, zahorí máximo del arcano misterio de lo temporal americano. Si por el cono Sur Borges desentrañó un día la metafísica del tiempo inmóvil para intentar así evadir *su* muerte, Carpentier, cabrilleante entre costa y costa del Mediterráneo antillano, ha descubierto la inmanencia mística del tiempo histórico en lo real-mágico-americano.

Las prospecciones taumatúrgicas de Carpentier vienen ya definidas en su colección de cuentos *La guerra del tiempo,* escritos hacia 1955. Uno de estos relatos, *El camino de Santiago,* es un verdadero compendio de sus preocupaciones más decantadas y por su mismo esquematismo pudiera bien servir de módulo analítico para el estudio de sus tres novelas: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962).

En este cuento, recreaba Carpentier el substratum del Descubrimiento y Colonización de América siguiendo los cinco movimientos —narrativo-sinfónicos— de un promedial soldado español de las huestes de Alba. El Juan atambor, que acuartelado en Amberes contrae una fiebre bubónica, es uno de los miles y millones de anónimos seres que un día se encontrarían emprendiendo la aventura de las Indias; la misma aventura que le fue denegada a Cervantes por aquellos años.

Milagrosamente salvado de la mortal plaga, Juan el Atambor trueca sus ropillas militares, casco y espada, por el austero e incómodo atuendo de peregrino y se convierte en Juan el Romero. Su camino francés termina en la feria de Burgos, al escuchar de labios de un indiano embustero las maravillas que en las Indias aguardan a los intrépidos aventureros. Hechizado por tanto portento, deslumbrado por las fáciles riquezas, Juan se presta a una nueva metamorfosis que es el tercer movimiento de la sinfonía; cambiando la venera, la calabaza y el bordón por la Rosa de los Vientos, Juan el Romero llega a inscribirse a la Casa de la Contratación sevillana como Juan de Amberes.

Tras la ordalía atlántica viene la desilusión: ni Tierra Firme con sus tesoros indígenas ni la Española con su benigno clima y refinada vida cortesana. Juan es postrado en la malsana isla de Cuba, donde languidece de miseria física y añoranza europea. El destino le vuelve su torva faz. Juan se ve un día escapando a uña de caballo tras

haber acuchillado a un genovés por fullerías de dados. El cuarto movimiento se abre con su llegada a un salvaje lugar costero habitado por cimarrones, indios y herejes que le brindan santuario. Atrapados en una existencia casi animalesca, moradores de un tiempo estancado, los hombres del palenque se hunden en recuerdos de otras patrias allende el gran mar. En este anegarse de memorias y vivencias abruptas y dolorosamente conjuradas, Juan recuerda sus años de cuadrivio en Alcalá, de Juan el Estudiante; su compañero, el judío, sueña con la judería toledana, y el barbado calvinista, con su París natal. «Todos piensan en cosas que poco tuvieron en realidad, aunque las columbraron con apetito divino»; todos menos los negros e indios, «muy a gusto en una constante paridera de mujeres y de perros». Un día, los tres europeo-americanos emprenden el regreso. Sólo Juan y el fiel negro Golomón llegan a Sevilla; los otros dos quedan en manos de inquisidores y escribanos a la sombra del Teide.

Juan en el siguiente movimiento es Juan el Indiano, que con Golomón como refrendo exótico imparte el nuevo evangelio americano por mercados y ferias. En la de Burgos, Juan el Indiano topa con un Juan romero que había sido Juan atambor en Flandes. Días después descienden dos Juanes y un negro por los áridos caminos de las mesetas en busca de la ruta de Indias. Pasado Ciudad Real dejan de oír los gritos de los emparedados, el llanto de las enterradas vivas, el tumulto de las degollinas que resuenan desde Holanda, desde Francia. Los oídos de Juan el Indiano y Juan el Romero están ahora sintonizados a rumores de nuevos descubrimientos, grandes fortunas y maravillosos reinos; sus ojos se fijan en la Casa de la Contratación mientras vuelven a sentir aquella copla de ciegos de la Feria de Burgos:

Que el que quiere partirse,
A ver este nuevo pasmo,
Diez naves salen juntas,
De Sevilla este año.

Este es el mundo de Alejo Carpentier: su eterno cazadero y teatro de operaciones. Su última novela, *El siglo de las luces*, no era sino un gigantesco buceo del periplo circular, inacabable, de los hombres que al transvasarse de una a otra orilla atlántica en locos, ilusorios, místicos e incluso inhumanos afanes, transvasaron también su europeidad (mestizada ya en los españoles) y la enfrentaron, sobrepusieron o armonizaron con culturas milenarias en un marco geográfico de telurismo épico. Más o menos conscientemente, este trasplante venía motivado por la abjuración y repulsa de sistemas y valores europeos

en franca corrupción y decadencia, añorando «ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre». Carpentier mira a la América Latina con rosáceos filtros edénicos, que drásticamente ennegrece cuantas veces los vuelve hacia Europa. La antítesis espiritual-geográfica entre ambos continentes es un reflejo contrariado del maniqueísmo que de niño le inculcara su padre y que tan dramáticamente él describe en *Los pasos perdidos:* «Pero luego de haberme visto en la Mansión del Calofrío, en este campo imaginado, creado, organizado por gente que sabía de tantas cosas nobles, los disparos de los Charros de Oro, las ciudades tomadas a porfía, los trenes descarrilados entre cactus y chumberas, las balaceras en noche de mitote, me parecían alegres estampas de novela de aventura, llenas de sol, de cabalgatas, de viriles alardes, de muertes limpias sobre el cuero sudado de las monturas, junto al rebozo de las soldaderas recién paridas a orillas del camino.»

El siglo de las luces aparece en 1962. En estos ocho años, Alejo Carpentier ha estado escribiendo una obra que muchos esperamos con tanto interés como ansiedad: *El año 1959.* Se trata de la primera parte de una trilogía sobre la revolución cubana. Enero de 1959 fue el comienzo del castrismo en la isla antillana, mas conociendo los módulos literarios de Carpentier, cabe asumir que la novela sufrirá ramificantes ampliaciones por el tiempo y el espacio. Ciertamente, en su busca de las raíces revolucionarias, Carpentier traspasará sus dos heroicos e inmediatos precedentes: el desembarco castrista del 56 y el abortado asalto del cuartel de Moncada en 1953. Por sus frondosas páginas, por entre esos párrafos monolíticos de belleza polifónica y contrapuntos retóricos tan característicos del novelista, andará la imagen del protomártir Martí y toda la violenta historia de Cuba, en uno de cuyos peores períodos, la dictadura de Machado, el propio Carpentier tuvo un papel protagonista con sus secuelas de encarcelamientos y escape novelesco a Francia, de donde ya no regresaría hasta 1936.

Aparte de su idea central y título, Alejo Carpentier ha mantenido la creación de esta novela en gran secreto. Luis Harss, al final de su entrevista con Carpentier (ocurrida hacia 1965) se refiere con mucha desconfianza a un fragmento que de su nueva novela publicó *Casa de las Américas.* A la luz de este *trailer,* Harss se cura en salud y predice veladamente la posible catástrofe en piruetas abstractas, como «deshumanización del personaje», «colectividad que se mueve como un sistema planetario», «riesgo de quedarse en pura carrocería»; para acabar en esta amarga nota: «No sería la primera vez que nuestra literatura se rinde ante la historia.»

Personalmente, el *whishful thinking* si se quiere, prefiero orillar las objeciones pesimistas de Harss. Nueve años de elaboración, sin contar la preparación inicial, las destellantes «iluminaciones», como él las llama, atesoradas en viajes y rebuscas librescas, es mucho tiempo para que un novelista del profesionalismo y rigor de Alejo Carpentier lo invierta en perfeccionar su canto de cisne, en retractar todos sus logros de poeta-narrador siempre fiel a su feliz fórmula novelística: el encuentro y maridaje de lo épico con lo telúrico de América. Sólo la estupidez o la mala intención pueden negar a la revolución de Castro y la participación colectiva del pueblo cubano su riqueza épica.

El problema quizá radique, para el novelista, en la misma proximidad de este hecho histórico. Esta «explosión en la catedral» con que forcejea hace años Carpentier para darle toda su fuerza «real maravillosa», está demasiado cercana a nosotros para captar fácilmente el sentido profundo de su verdadero alcance. Después de todo, el propio novelista dejó escrito en alguna parte: «Los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación.»

Carpentier da a esta ideología historicista nuevo énfasis en un estudio sobre la obra poética de su compatriota Roberto Fernández Retamar: *La canción de la isla recuperada,* que sirve de prólogo a una antología de sus poemas, aparecida en París hacia fines de 1967. Al glosar la realidad cubana que exulta Retamar en su poesía, Carpentier comenta: «Sus palabras tienen un vuelo, un tono, sin precedentes en la poesía cubana contemporánea. Son las palabras de la época que vivimos... los gestos de nuestras manos reales todavía sorprendidas por tantos descubrimientos, maduradas por muchas pruebas sobrepasadas para saber, al fin, que (y aquí cita dos líneas de Retamar)

Lo que nos pasa coincide con lo que pasa.
Ahora entiendo que nuestra historia es la Historia.»

Volviendo, para concluir, a las dudas y temores de Luis Harss sobre la obra en curso de Alejo Carpentier. Si bien no he podido ubicar el citado *trailer* de *El año 1959* publicado en la revista *Casa de las Américas,* he dado por azar con cinco páginas de un texto, *Los convidados de plata,* aparecido en *Cuadernos de Marcha* (Montevideo, julio 1967). Pese a la ausencia de todo dato informativo sobre el origen de este texto de Carpentier, su lectura, desde el párrafo inicial hasta el de cierre, no deja lugar a dudas en cuanto a su temática o su cualidad.

El momento que glosa Carpentier en estas páginas es el de aquellos primeros días del triunfo revolucionario, en la estela de la entrada de los barbudos en La Habana, cuando en las superficies del latir citadino nada parece haber cambiado:

> Seguían abogando los abogados, seguían las jugueterías jugueteando con sus juguetes; seguían jaguarizando las gentes del Jaguar; seguían cubanosuverizando los mercaderes de Cuban Souvenirs; seguían ruleteando los croupiers de las ruletas instaladas en los magnos hoteles, y seguían puteando las putas, tremendamente patrióticas por cierto, de poco tiempo a esta parte, dispuestas a «darlo gratis» a quien tuviese traza de combatiente. Pero nada era lo mismo.

No, nada era lo mismo en La Habana, en toda Cuba, pese a los esfuerzos de los mercaderes del templo, «los convidados de plata», por ajustarse al nuevo clima, lanzándose al furgón de cola de la revolución con todos los trucos publicitarios de que eran capaces, en artera esperanza de castrarla con propiciaciones y halagos.

> Jamás habían trabajado mejor los especialistas en relaciones públicas para explicar, apaciguar, destruir viejos rencores, anunciar un futuro halagüeño. Por lo demás, el abejeo de las cien ruletas se escuchaba cada día; corrían los dados sobre las mesas, deslizábanse las barajas sobre los tapetes verdes: pero sobre esos tapetes, abiertos en hoteles, casinos, boîtes, garitos, de aquí de allá, sólo corrían ya las fichas del miedo de unos cuantos.

Este es el momento que aquí examina Carpentier, apostado como siempre al filo mismo de la encrucijada histórica, cuando el reloj barroqueño de su América se dispone a marcar esas fatídicas cinco horas de la tarde: «... reloj de los monigotes que descargaba sus martillos en los flancos de la esfera empavesada de números romanos, pardos, verticales, donde los tres palos de las III se erguían a la derecha del XII, frente al magro IX, dominando con su empaque de tridente la modesta "ve" de las cinco». Y su barroca prosa envolvente, tan clásica y a la vez tan experimentadora, va barriendo con recreadora minucia guardadas percepciones, velados indicios, inefables latidos de la mutuación, trastrueque o transfiguración histórica, para entregarnos al fin, con toda su fuerza, el dramático efluvio de otra iluminación:

> Dos barbudos de bragas algo colgantes, te pasan por el lado. Tratas de buscar sus miradas. Pero apenas si te miran. Siguen en su quehacer de andar hacia algo. Son como hombres de otra raza.

INFRANQUEABLE CORDILLERA

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno es su nombre completo de figurar por los registros de su Jalisco natal. Tal conglomerado de gentilicios es indicativo también de los hombres que le precedieron en su familia: «Mi padre se llamó Juan Nepomuceno, mi abuelo paterno era Carlos Vizcaíno, lo de Rulfo lo tengo por Juan del Rulfo, que llegó a México a fines del XVIII y luego combatió al servicio de José María Calleja, alias "El Caribe", que tuvo una hija llamada María Rulfo Navarro que se casó con mi abuelo paterno: José María Jiménez. Este Juan del Rulfo, aventurero "caribe", dedicó parte de su vida a combatir a Gordiano Guzmán en los rumbos de Tamazula de Guzmán y Zapotlán el Grande, hoy Ciudad Guzmán. Más tarde junto con el general Brizuela combatió a los franceses...»

En este mero recitar de su ascendencia, que el autor realizó en una entrevista periodística hace varios años, puede apreciarse cómo este legado familiar, que es también el del pasado sangriento de México, gravita con fuerza obsesiva sobre Juan Rulfo: autor de estatura universal y cima insuperada en la literatura de su país. Todo este prestigio descansa, sin embargo, en una producción narrativa exigua, no más de 350 páginas, publicadas tres lustros atrás.

Como todos los narradores verdaderamente grandes, la obra de Rulfo puede considerarse como la elaboración continuada de unas preocupaciones básicas. Visto en esta luz, *Pedro Páramo* (1955) no es sino la homologación novelística de la colección de relatos, *El llano en llamas,* aparecida dos años antes: las mismas técnicas de monólogo interior y simultaneidad de planos, el mismo tiempo lento, el mismo desgarre poético-fantasmagórico, la misma alucinante vigilia que se da en los cuentos, reaparecen con mayor perfección y concentración en su novela, quizá la más cuajada que haya aparecido en Hispanoamérica hasta la fecha.

Pero Juan Rulfo no es un novelista cualquiera, sino el mito del escritor que, como bien dijo Emmanuel Carballo, «odia la literatura y pese a ello escribe una obra maestra». Quizá porque Rulfo —telúrica antena transido por el dolor de la trágica andadura nacional— no fuera sino el médium del que se sirvió lo más autóctono de México para plasmar su trauma histórico.

Pedro Páramo, novelización de la imposible trascendencia de los muertos en ese trágico pasado cuyas sombras y ecos aún merodean las «buenas conciencias» del México actual, se publica en 1955. En los quince años siguientes, Juan Rulfo ha estado morando y merodeando por entre las tinieblas de su purgatorial Comala, escribiendo *La cordillera.*

He buscado por todas partes algún avance de esta mítica narración sin éxito. Y sin embargo existe, en un estado indeterminable de culminación. Qué porcentaje de la novela ha escrito ya Rulfo o cuándo será su aproximada impresión, es algo que varía con el grado de credibilidad de nuestro informante, pero que en cualquier caso es parte inherente de esta cualidad mítica que ya posee. De vez en vez nos topamos con el crítico o amigo que ha hablado recién con Rulfo y le ha oído relatar, con viva minucia, pasajes enteros de la nueva novela. Punto álgido de esta atmósfera de anticipación y expectativa fue la aparición, hacia el otoño de 1968, de los avances editoriales de Siglo XXI. Allí, alistada con el número 51 de las próximas publicaciones de esta editorial mexicana, figuraba airadamente *La cordillera,* de Juan Rulfo. Por aquel entonces aparecía en México esta reseña noticiera: «Rulfo habla también de dos libros que asegura estar escribiendo, más ahora que goza de cuantiosas becas norteamericanas. Las dos obras maestras serán publicadas en un futuro próximo por la editorial Siglo XXI y se llaman *Días sin floresta* y, claro, *La cordillera.*

La verdad es que desde *Pedro Páramo,* Rulfo sólo ha publicado, por lo que he podido descubrir, dos cuentos, ambos en 1955. Uno, *El día del derrumbe,* después de divulgarse en varias revistas, fue incluido por Ricardo Piglia en su meritoria selección continental de cuentos contemporáneos, *Crónicas de Latinoamérica,* publicada por Jorge Alvarez (Buenos Aires, 1968). El otro, *La presencia de Matilde Arcángel* (también titulado *La herencia de M. A.),* ha tenido una suerte menos feliz, y pese a su republicación en varias revistas *(Metáfora,* en 1955; *El Gallo Ilustrado,* en 1965, y *Siempre,* en 1969; todas ellas de México) sigue mereciendo el valor que le dan los editores de «un cuento poco conocido de Rulfo».

Ignoro si estos dos relatos estaban destinados por su autor a formar parte del libro *Días sin floresta.* La nota bibliográfica que acompaña el primer cuento incluido por Piglia en su colección nada dice a este efecto. Pero si el mero título *Días sin floresta* es indicativo de una línea intencional común a todos los relatos que Rulfo pensaba incluir allí, entonces bien podemos asumir que a estos dos cuentos les falta precisamente la cualidad que denota la palabra «floresta»: bien sea en su significado de lugar frondoso o ameno poblado de árboles, o en su sentido figurado de «colección de cosas agradables». Ambos relatos están lejos de aparecer «agradables» al lector, con sus característicos elementos muy rulfianos de tragedia, muerte, miseria moral y física y amarga resignación a una existencia peor que la muerte.

Y sin embargo algo ha cambiado en el tono de estos dos cuentos que los distingue claramente de la anterior narrativa rulfiana: menos desgarradora truculencia, más sentido irónico en el tratamiento del dolor humano, de las fuerzas trágicas que asolan al hombre promedial mexicano. El cambio puede atribuirse en gran parte al empleo del lenguaje coloquial: mucho más vivo, incluso exagerado, en estos relatos que en *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*, como fácilmente puede apreciarse en las siguientes citas:

> Ora me estoy acordando que si fue por el veintiuno de septiembre el borlote: porque mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy noche a mi casa más bien borracho que buenesiano. Y ella no me habló en muchas semanas arguyendo que la había dejado sola con su compromiso. Ya cuando se contentó me dijo que yo no había sido bueno ni para llamar a la comadrona y que tuvo que salir del paso a como Dios le dio a entender. *(El día del derrumbe.)*

> Quien más lo aborrecía era su padre, por cierto mi compadre, porque yo le bauticé al muchacho. Y se supone que para hacer lo que hacía se atenía a su estatura, pues era un hombrón así de grande, tamañote, que hasta daba coraje estar junto a él y sopesar su fuerza... Al verlo, uno sentía como si a uno lo huberan hecho de mala gana o con desperdicios. Fue en Corazón de María... el único caso de un hombre que creciera tanto hacia arriba, siendo que los de este rumbo crecen a lo ancho y son bajitos; hasta se rumora que es el lugar donde se originan los chaparros, y chaparra es allí la gente y su condición. Ojalá que ninguno de los presentes se ofenda por si es de allá; pero yo sostengo mi juicio. *(La presencia de M. Arcángel.)*

Sobre la misma *Cordillera* y su contenido, el semanario *Siempre* publicó en su número del 29 de junio de 1966 un reportaje-entrevista de M. Teresa Gómez Gleason, intitulado «Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela». Su autora recoge en unos cuantos párrafos lo que debieron ser impresiones memorizadas (Rulfo no tolera magnetófonos o lapiceros de entrevistadores las pocas veces que accede a recibirlos) de las palabras del mismo escritor sobre su memorabilia infantil de un México en llamas. Transcribo estos dos de muestra:

> ... Los curas de la costa siempre traen pistola, son curas «bragados». El cura Sedano de Zapotlán... raptaba muchachas y se aprovechó de la cristiada para alzarse en armas, lo mismo que el de San Gabriel y el de Jiquilpan. A Sedano lo colgaron en un poste de telégrafo. Tendría yo como ocho años cuando el cura de San Gabriel dejó su biblioteca a guardar en la casa de mi abuela, antes de que expropiaran el curato y lo convirtieran en cuartel...

> ... Dionisio Tizcareño fue novio de la Tránsito Pinzón. Lo mataron en el Hotel Manzanillo aquella vez que estuvo peleando contra la

policía y el ejército y no se rendía, hasta que pidieron ayuda a la marina y entre quince soldados y veinte policías hicieron pedazos el hotel. Allí terminó la ilusión de Tránsito de casarse con él, pero al saber que Dinisio había muerto, ella sacó su propia acta de defunción. Así vivió soltera y dueña de muchas escrituras que obtuvo cuando les quitaron la propiedad a los comuneros, y cuando «la Federal» quería aplicarle la ley, ella demostraba que Tránsito Arias Pinzón había muerto...

En la verbalización cuasitelegráfica de este puñado de eventos puede apreciarse cómo lo más genuino, autóctono del país y su problemática revolucionaria —todavía en su hora cero catorce presidentes más tarde— sigue asediando la sensibilidad de Juan Rulfo. Lo punzante y amargo de este pasado se acentúa aún más en el caso de Rulfo por ser estos eventos auténtico cronicar de su propia genealogía. Los nombres de los personajes rulfianos son más, mucho más, que arbitrarios apelativos que faciliten un reconocimiento ficcional. Nombres como Tránsito Pinzón, Euremio Cedillo o Dionisio Tizcareño, conllevan en sí mismos los seres legendarios que Rulfo encontró en archivos parroquiales de su nativo Jalisco o que oyó de labios de su abuela en momentos transidos por una memorabilia ancestral. De aquí el tono patético, íntimo y muy cercano al propio novelista que caracteriza su vigilia sobre el amplio lienzo fantasmagórico de un pasado que le agobia. Esto lo dejó bien expresado Juan Rulfo en su entrevista con Luis Harss: «Los antepasados son algo que los liga al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos. A veces, cuando se van... llevan sus muertos a cuestas.»

Esta vecindad de su comunión íntima con sus propias raíces es, paradójicamente, una de las razones por tan dificultoso progreso con *La cordillera.* Al preguntarle hace pocos años la escritora mexicana Elena Poniatowska: «¿Qué siente cuando escribe?», Rulfo contestó en su proverbial laconismo: «Remordimiento.» Agobio, remordimiento y revulsión a un violento pasado son las coordenadas que configuran la trampa que Juan Rulfo se ha tendido: el rulfismo. De aquí que el novelista, encadenado a ese «purgatorio a ras de suelo» —como bien dijera Benedetti— se siente bloqueado por la viscosidad del mismo elemento que tanto le repele: «¡Ya no quiero sangre! La literatura mexicana está llena de sangre y me niego a contribuir con una gota más», confesó Rulfo en la entrevista de *Siempre* que nos ocupa.

Si no llegara a vencer la repugnancia personal por ese río sanguinolento que sigue bañando su patria —¡noche triste de julio en la plaza de las Tres Culturas!— Rulfo contará aún con otro elemento para su *Cordillera:* la tierra y la miseria de los que no la poseen pero la desean con paciente desesperanza en un tiempo sin horas

y sin días: «Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza», escribió Rulfo en el cuento *Luvina,* antesala prefigurada del purgatorio de Comala en *Pedro Páramo.* En este ambiente de agobio y desesperanza sus personajes volverán a ser proyección y reflejo de esa tierra y su prosa poemática, fantasmagórica, estará arropada en tonalidades de barro y lluvia.

Será, digo, aun cuando *La cordillera* siga perdida en la trampa de su rulfismo hipercrítico y esas quinientas páginas que una vez confesó tener ya escritas se reduzcan a otro par de breves relatos. («Bueno, bueno, la estoy trabajando un poco; puede ser que al final consiga arrancarle un buen cuento.») En puridad, la gran novela de Rulfo está ya escrita en su mente y en el sentir trágico de su país. Basta detenerse en cualquier palmo de su paisaje, sintonizar con amor y entendimiento el sentir de sus gentes campesinas, para escuchar esos suspiros resonantes, entrever esas sombras, divisar esas llamas, sentir el resentimiento y toparse con un alazán enloquecido y sin jinete: «En la familia Pérez Rulfo nunca hubo mucha paz; todos morían temprano, a la edad de treinta y tres años y todos eran asesinados por la espalda. Sólo a David, el último, víctima de su afición, lo mató un caballo.» (Entrevista de *Siempre).*

Se ha dicho que una de las secretas razones por tan continuada demora es que al aparecer *Cien años de soledad,* Rulfo se conmocionó por la extraña similaridad o parentesco que existía entre la obra de García Márquez y su *Cordillera.* No lo sé, cabe incluso esta posibilidad —hija más bien de mentes maliciosas— en el aura mítica que viene rodeando la ya varias veces anunciada novela de Rulfo. Hay desde luego una marcada ruptura en el arte narrativo de Juan Rulfo con respecto a *Pedro Páramo* y *El llano en llamas,* que se constata al examinar los dos nuevos cuentos y esos fragmentos recitados en la entrevista con Gómez Gleason. Se nota un desgarro desenfadado, una lúdica ironía volcada en la mayor candidez y seriedad, y se nota sobre todo ese elemento hiperbólico que tiende a dar a los hechos y las situaciones novelísticas lo que venimos llamando «realismo mágico» en García Márquez. Al menos este grado de proximidad es indudable y podría ser suficiente para que el rulfismo se vuelva contra su propio creador y provoque su reticencia legendaria.

Yo no sé si el sentimiento es recíproco, y conociendo la ingeniosidad elusiva de García Márquez que hace volver las tornas en toda pregunta «cargada», dudo que alguna vez lo sepamos. Me parece

mucho más hermoso, noble e interesante lo que el autor de Macondo dijo recientemente sobre Rulfo en otro contexto, pero que tan felizmente se presta para rematar estas notas. Contestando a la pregunta, «¿Se puede hablar ya de una novela que siendo latinoamericana tenga carácter universal?», García Márquez contestó: «Desde hace tiempo. Se lo digo sin que me tiemble la voz porque lo he pensado muchos años. *Pedro Páramo* es la novela más hermosa que se ha escrito jamás en lengua castellana, y es al mismo tiempo de Comala y universal. De paso le digo que Juan Rulfo es uno de los seres humanos que más admiro, porque ha escrito ese libro y esos cuentos, y al mismo tiempo ha sabido mantenerse en la penumbra. Las dos cosas a la vez es lo que más debe envidiarle otro escritor.»

A punto de enviar estas notas, alguien me entrega el texto de una entrevista con Rulfo, aparecida el 25 de junio de 1970 en México (*Crucero,* vespertino de *El Día,* número 20). La declaración de Rulfo que cierra la entrevista ya no deja lugar a dudas y da a las palabras de García Márquez un valor testimonial definitivo. Transcribo esta declaración: «Proyectos siempre hay, usted sabe. El problema es que nada se hace. Pero mejor no hablemos de eso. Tantas veces se ha dicho que publicaré una novela o un libro de cuentos, que ya parece cosa de risa. Lo que sí le diré es que, contrariamente a lo que piensan, nunca he dejado de escribir. He dejado de publicar, pero nunca dejaré de escribir.»—*LUIS A. DIEZ (Lakehead University. ONTARIO, Canadá).*

EL TEMA DEL SUPERHOMBRE EN «EL INOCENTE» Y «LAS VIRGENES DE LAS ROCAS», DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Quizá si recurrimos a las enseñanzas de la metodología científica y filosófica encontremos un punto seguro de partida para el tema que nos ocupa. En efecto, ésta nos enseña que el orden de la investigación no es de ningún modo paralelo al de la exposición. A partir de esta premisa quizá podremos mostrar, en nuestro terreno, que plantearnos la búsqueda del problema del «superhombre» —concepto de innegable ascendencia nietzscheana— en estas dos novelas de Gabriele D'Annunzio, implican de algún modo un punto de llegada, al tiempo que el motivo de la búsqueda. De ello deriva un doble problema: en primer lugar, que se debe recurrir a un pensamiento sis-

temático —que, como veremos, era el del filósofo alemán— y, en segundo lugar, encontrar, en medio de las notas que le son peculiares a la literatura de D'Annunzio, encontrar *en* la literatura los rastros del tema, las influencias, la problematización de las ideas de aquel pensamiento sistemático, diluidas en una trama, y presentes al lado de los rasgos de estilo y de las influencias literarias que, sin duda, D'Annunzio sufrió.

Como hombre de su época, D'Annunzio aparece situado en un momento en el que la literatura está sufriendo una de las revoluciones más importantes de toda la historia. Se ha indicado con frecuencia que es a partir de Flaubert —aunque no como figura aislada, sino compartiendo la problemática de su tiempo— que comienza en la literatura el síntoma del resquebrajamiento de la conciencia burguesa que, segura de su poder, había producido una literatura sin mayores complicaciones en la forma. Las escuelas y los movimientos empiezan a sucederse a una velocidad vertiginosa y las nuevas formas de consumo —que ya veremos el grado de importancia que tienen para nuestro autor— permiten el acceso de un grueso número de lectores a una literatura que si bien no era popular por sus contenidos, lo era por las formas de difusión. El folletín, que recibió a Balzac y Dickens, mencionando sólo algunos nombres, acogería a D'Annunzio, convirtiéndolo en un fenómeno cultural de influencia dentro de la península y, de alguna manera, en Europa.

En la vasta producción de D'Annunzio, que va desde las formas de la lírica hasta la novela, pasando por el teatro, hay una serie de obras que tienen, para nuestro trabajo, una importancia especial. Nos referimos al ciclo de novelas; ciclo triple que se extiende desde 1889 hasta 1926, aproximadamente. La primera parte («novelas de la rosa») comprende: *El placer* (1889), *El inocente* (1892), *El triunfo de la muerte* (1894); la segunda parte («novelas del lirio») abarca *Las vírgenes de las rocas* (1895); completan el ciclo («novelas de la granada») *El fuego* (1898); a lo cual debe agregarse *Quizá sí, quizá no* (1910), *Giovanni Episcopo* (1891), *Buonarrotti* (1926), *Le novelle della pescara* (1884-1886), *Terra virgine* (1892), *La novela del ciprés blanco: Tormentilla.*

Entre *El inocente* y *Las vírgenes de las rocas* no sólo media una distancia de casi cuatro años —hay críticos que fechan *Las vírgenes...* como perteneciente a 1896—, sino un cambio radical en las posturas filosóficas de D'Annunzio, al menos, en la medida en que tales actitudes afectan al tema del «superhombre». Lo que era sólo un esbozo de la conciencia individual, de direcciones aristocratizantes, en *El*

inocente presenta ciertos rasgos de sistematización hacia determinados modelos que se presentan como norma de conducta. En la elección de estos modelos de vida es donde se presentan los caracteres nietzscheanos más claramente definidos. Pero quizá convenga mostrar previamente cuáles eran las particularidades de la doctrina de Nietzsche que ponía a ésta en contacto con la obra d'annunziana.

En primer lugar, qué debemos entender cuando hacemos referencia al «superhombre» de Nietzsche. Y, más aún, cómo se integra esta concepción en la crítica a los valores, frente a una sociedad que, por sus peculiaridades, exige del individuo una «voluntad de poder», según la expresión favorita de Nietzsche.

Es a partir de la crisis de racionalismo, en especial desde el momento en que se inician las críticas al sistema hegeliano, que dos pensadores muy cercanos a la literatura dan las bases de las filosofías existenciales que tan profundamente calarán en nuestro siglo: la filosofía de Kierkegaard y la filosofía de Federico Nietzsche; si bien ambas comparten su crítica al racionalismo, en sus postulados existenciales difieren radicalmente. En Nietzsche se han distinguido con frecuencia tres períodos; el primero comprende los trabajos de crítica de la cultura y de las artes y su adhesión a las posturas de Richard Wagner —músico por entonces consagrado por el éxito y en el cual Nietzsche creía ver una radiografía de la vida alemana— y de Schopenhauer, de quien tomará la doctrina referente a la voluntad de poder; un segundo período está dado por su intento de rendir homenaje «a la cultura y al espíritu libres, en un sentido semejante al de la Ilustración francesa» (1); finalmente, es el tercer período el que con propiedad interesa para nuestro tema, vale decir, el momento en que en el pensamiento del filósofo alemán se especifican una serie de tendencias que venían manifestándose y se convierten en sistema: las obras del período son las que nos ofrecen la imagen del Nietzsche que ha pasado a la historia de la cultura occidental: *Así habló Zaratustra, Más allá del bien y del mal, Genealogía de la moral, El ocaso de los ídolos,* etc., obras que van desde los años 1883 hasta 1889, aproximadamente. Mucho se ha hablado, y con razón, de que es en el último período de sistematización del pensamiento de Nietzsche en donde se engloban las posturas recogidas anteriormente, en especial las distinciones extraídas de los griegos entre un espíritu dionisíaco y un espíritu apolíneo. Nietzsche decide la balanza, como afirmación de la voluntad de vivir y de la vida misma, hacia el espíritu dionisíaco. La voluntad, noción recogida en el período de adhesión a las tesis schopenhauerianas, se ejercita en la ahistoricidad, si bien anun-

---

(1) Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía,* quinta edición. Tomo II, p. 285.

cia la llegada de nuevos hombres para los nuevos tiempos. Es natural, entonces, que el pensador se sintiera disconforme con la tabla de valores que le ofrecía la cultura alemana de su época y, en este sentido, la crítica asumiera precisos contornos históricos, cuyos centros críticos lo constituían la negación de la cultura y sus valores y del sistema idealista de Hegel que identificaba el pensamiento con lo real; en otras palabras, se volvía, «peligrosamente», como gustaba llamar a las formas de la nueva acción, hacia lo constituido en el pacífico filisteísmo cultural de los burgueses. Pero estos focos hacia los cuales está centrada la crítica de Nietzsche son sin duda más amplios y mejor caracterizados que el puro y simple filisteísmo burgués; para Nietzsche, esta herencia de la que se debe renegar se llama cristianismo, socialismo, igualitarismo democrático. Y es precisamente el cristianismo quien ocupa una parte esencial dentro de la *pars destruens* de su programa filosófico.

El materialismo de la época, que comenzaba a dominar los ambientes científicos, había adoptado frente al cristianismo una actitud de indiferencia antes que una de repulsa, y sin duda «los alemanes eran quienes más lejos habían llegado en esta actitud de indiferencia» (2).

En *Aurora* (1881), una de las obras del segundo período, Nietzsche había afirmado la necesidad de restituir a la verdad del cristianismo su grandeza primera, y si tomaba al cristianismo por enemigo, lo exaltaba, ya que había que «desearse adversarios completos». Pero si era cierta la grandeza original del cristianismo —pensaba Nietzsche—, ésta había sido construida sobre los sentimientos y los instintos de los débiles. Lo que había sucedido era una «rebelión de los esclavos en la moral», y tal rebelión «comienza cuando el *resentimiento* mismo se hace creador y engendra valores: el resentimiento de estos seres a quienes la verdadera reacción, la de la acción, les está prohibida y no encuentra compensación sino en una venganza imaginaria» (3). Se manifiesta entonces la necesidad de una nueva tabla de valores, y en este aspecto, comienza una sistematización rigurosa del pensamiento nietzscheano. Este punto de partida que necesita para la constitución del valor lo encuentra en la actitud contraria a la que ha venido explicando, vale decir, en una reacción que es verdaderamente la acción. Ello sucede cuando lo que se ejercita es la apreciación de los valores de los señores: entonces obra y crece

---

(2) Mann, Heinrich: *El pensamiento vivo de Nietzsche*. (Selección de escritores con prólogo de Mann.) Traducción de Vicente Mendívil, primera edición. Editorial Losada, Buenos Aires, 1939, p. 35.

(3) Nietzsche, Federico: *La voluntad de dominio*. Citado en la antología de Mann. *Op. cit.*, p. 160.

espontáneamente, no busca su antípoda, sino para afirmarse a sí misma con mayor alegría y reconocimiento; su concepto negativo «bajo», «común», «malo», no es más que un pálido contraste tardíamente nacido en comparación con su concepto fundamental, todo él impregnado de vida y de pasión: ese concepto que afirma: «Nosotros, los aristócratas; nosotros, los buenos, los bellos, los felices.» Cuando el sistema de apreciación aristocrática se equivoca y peca contra la realidad, lo hace en una esfera que no le es lo suficientemente conocida, una esfera que hasta desdeña conocerse tal cual es: le sucede, pues, que desconoce la esfera que desdeña, la del nombre común, la del pueblo bajo.» (4).

En el sentido antes aludido de la crítica a las formas de la moral y la cultura alemanas, se abre para el pensador alemán la constitución de una nueva ética, de una nueva moral para la acción. Y si los patrones que la sociedad ofrece son, en definitiva, los que oscilan entre el bien y el mal, el nuevo hombre debe situarse en un punto superador y como ajeno a esos valores criticados; revelación de valores supremos de una vitalidad en ascenso, voluntad de vivir y, finalmente, voluntad de poder. Esto es, en suma, lo que verdaderamente debe preocupar al nuevo hombre y, en el camino de la constitución del valor, quedarán al descubierto errores y falsedades tanto del llamado espíritu científico como del cristianismo occidental, que son, en suma, los representantes de la decadencia. Nietzsche había advertido que son los valores que él critica los que dan —o al menos han dado durante siglos— la medida de lo humano. El camino en el cual se erige el hombre nuevo, el Superhombre, será al tiempo que una afirmación del valor, la eliminación de lo humano, de allí que «el hombre es algo que debe ser superado» porque «en el mundo de los valores históricos reina la moneda falsa...» (5).

¿Y cuál es entonces el mundo que se reserva para el nuevo hombre? Nietzsche, que había criticado la herencia de la cultura occidental, debe sin embargo algunas nociones fundamentales a las épocas que lo precedieron. Baste recordar que la teoría del «eterno retorno» aparecía en boca de sus admirados filósofos y físicos presocráticos. No extraña entonces que encontremos a menudo en sus escritos el nombre de Heráclito, pero, como el mismo Nietzsche lo expresa, el sentimiento de lo mudable puede ser al mismo tiempo una forma —quizá la única— de la absoluta afirmación. Y en la nueva tabla de valores se encuentra a menudo la recurrencia a la noción de virtú tal como había sido elaborada por el Renacimiento.

---

(4) *Ibídem*, p. 161.

(5) Nietzsche, Federico: *El ocaso de los ídolos*. Cit. por Mann. *Op. cit.*, p. 223.

En resumen, no hay otra medida para el nuevo hombre que la afirmación de la vida y de la voluntad de dominio. La tabla de la moral «humana», que debe ser negada, es el principio de afirmación del superhombre, y su propia moral comienza con la adopción de una ética aristocrática, en el polo opuesto a la sencillez, la bondad, el amor al prójimo, la objetividad, la humildad, etc. «La superlativa elevación de la conciencia de fuerza en el hombre es lo que crea el superhombre» (6).

Finalmente, hay un aspecto en los escritos del filósofo alemán que si bien no se refiere a nuestro tema específico, nos parece ilumina ciertos aspectos de la obra d'annunziana, a los cuales su mismo autor hacía explícita referencia. Nos referimos a ciertos rasgos de estilo que D'Annunzio denunciaba en su obra, rasgos en los que notaría un «tono» semejante al de algunas obras de Nietzsche y que el propio autor reconocería en carta a su editor. En *El ocaso de los ídolos,* Nietzsche hacía referencia a los libros que más habían influido en su formación: «... En el fondo, solamente un pequeño número de libros antiguos han contado en mi vida; los más célebres no han tomado parte en ella [...]. Mi sentido del estilo, del epigrama en el estilo, se despertó casi espontáneamente en mi contacto con Salustio [...]. Se reconocerá hasta en mi *Zaratustra* una ambición muy seria del estilo «romano», de *aere perennius* en el estilo. No sucedió otra cosa en mi primer contacto con Horacio. Hasta el presente ningún poeta me ha procurado el encanto artístico que me produjo desde el principio la lectura de una oda de Horacio» (7).

Bastaría recordar brevemente, ya que ampliaremos al respecto al hablar de los modelos espirituales de *Las vírgenes de las rocas,* el ideal d'annunziano de la restitución de los valores de la latinidad y el tono que domina algunos pasajes de la obra mencionada: «¡Hete ya al fin maduro! Anteayer no sabías que tu alma hubiera alcanzado tanta madurez y tanta plenitud.» Y «Era la época en que hervía más turbia la actividad de los destructores y de los constructores sobre el suelo de Roma. Junto con nubes de polvo se propagaba una especie de locura del lucro [...]. Las magníficas estirpes se rebajaban una por una, resbalaban en el nuevo fango, se hundían allí, desaparecían», dice Claudio cuando decide alejarse de Roma, luego de hacer el balance de la decadencia de la ciudad. Nietzsche había escrito en la «Cuarta y última etapa» de *Así hablaba Zaratustra:* «¡De-

(6) Nietzsche, Federico: *La voluntad de dominio.* Cit. por Mann. *Op. cit.,* p. 218.

(7) Nietzsche, Federico: *El ocaso de los ídolos.* Cit. por Mann. *Op. cit.,* p. 233.

cadencia! ¡Decadencia! ¡Jamás cayó tan bajo el mundo! ¡Roma ha degenerado en ramera y en casa de rameras!» (8).

Al comenzar nuestro trabajo advertíamos sobre la dificultad de develar en el seno de la obra literaria la presencia de un pensamiento filosófico sistemático. Una novela no es de ningún modo el mejor campo de expresión de una doctrina, a no ser que ésta aparezca como control o fondo de ciertos comportamientos y situaciones que se narran. En el caso particular de estas dos novelas de D'Annunzio, ese pensar sistemático de una filosofía —o una conjunción de elementos filosóficos de distinta extracción— se muestra por momentos, en especial cuando el autor examina el comportamiento del protagonista, lo cual implica formas de autoanálisis en la estructura de las obras, dado que ambos protagonistas son los narradores de la acción.

No obstante la diversidad que rige en los temas de *El inocente* y *Las vírgenes de las rocas,* las obras participan de no pocas características comunes. Tanto Tulio Hermil, protagonista de la primera, como el de la segunda, Claudio Cantelmo, se muestran, por propia boca, como las últimas personalidades especiales de una larga ascendencia aristocrática, luchando en un mundo en el que los valores que ambos ponen por encima de todo han desaparecido o están en vías de hacerlo. La autoconfesión que está implícita en el uso de la primera persona activa se torna poco a poco procedimiento y tema de la novela. Ello acontece en la medida que cada situación está fuertemente dominada por la exaltación de una subjetividad compleja que llega a resolver situaciones reales en el plano mental. Se anticipan desenlaces (aun cuando páginas más adelante los hechos se desenvuelven de otra manera), pues el protagonista se desdobla y acciona al lado de los fantasmas que él ha forjado bajo las pautas del comportamiento ajeno. En *El inocente* asistimos a las vicisitudes de una pareja —Tulio Hermil, aristócrata italiano que, por lo que entrevemos, vive de las rentas de sus tierras, persona de amplia cultura; Juliana, esposa de aquél— sublimadas *al punto* de revelar, en las situaciones límites del relato, relaciones profundas de necesidad y dependencia que lleva al esposo a cometer un crimen en la persona del hijo adúltero de su mujer, con el consentimiento visible, aunque no directamente formulado, de ésta.

La historia arranca con la confesión por parte de Tulio de un crimen que ha cometido un año antes exactamente. Pero, contrariamente a lo que podría creerse, Tulio advierte: «Premedité el asesinato en mi casa, tranquilamente. Lo perpetré con perfecta lucidez de con-

(8) Nietzsche, Federico: *Así hablaba Zaratustra. Op. cit.,* p. 192.

ciencia, con precisión, con seguridad absoluta. Luego he vivido en mi casa, tranquilo, un año entero, hasta hoy» *(El inocente,* p. 25). De ese modo la novela relata los sucesos que provocaron este acto, reconstruyendo las formas de vida de Tulio, desde el abandono en que deja a su mujer para ir detrás de una amante —Teresa Raffo—, hasta la decisión de vivir nuevamente con Juliana, recuperando de ese modo a la esposa y hermana —que, como aquella Constancia, su única hermana y compañera de juegos, muerta a los nueve años— devuelva alguno de los sentidos a su vida que Tulio cree perdidos. Al lado de estas figuras centrales aparecen otras, no menos importantes (al menos en lo que afectan a nuestro tema). Son ellas: la madre de Tulio, un hermano —Federico—, Juan de Scordio —un campesino de La Badiola, una de las posesiones de los Hermil—, Natalia y María —hijas de Tulio y Juliana—, Felipe Arborio —el presunto amante de Juliana—, algunos criados y servidores de los Hermil, el médico de la casa, y, finalmente, la presencia del hijo adúltero de Juliana, llamado, como el padre de Tulio, muerto, Raimundo.

La confesión inicial de Tulio, del crimen cometido con perfecta lucidez, en realidad aparece como la postura a partir de la cual se inicia una suerte de rechazo de la moral de su tiempo. «Heme en vuestro poder. Escuchadme: juzgadme. ¿Puedo decir eso? ¿Puedo presentarme al juez? No puedo ni quiero. La justicia de los hombres no me alcanza. No hay tribunal en la tierra que pueda juzgarme», dice el protagonista. Y por una argucia de la literatura, la frase esconde una ambigüedad que se develizará en el curso del relato. Dos explicaciones caben: en primer lugar, no «hay tribunal en la tierra» que pueda juzgar un acto que se develiza como una forma extrema de la necesidad (hacia el final de la novela *es preciso,* de acuerdo a las tesis que nos propone Tulio, que se elimine al pequeño Raimundo, cuya existencia crea un abismo real entre Juliana y Tulio. Es la *presencia* física lo que oscurece la posibilidad de reiniciar una relación que el protagonista cree estar obligado a salvar, como oscurece también la descendencia de los Hermil, ya que Raimundo es el único descendiente varón hasta la fecha) y que, en consecuencia —de acuerdo a la concepción de Tulio—, no habría ni siquiera la medida del castigo, al menos en manos de un tribunal ordinario; en segundo lugar, hay una superioridad en el acto que revela la impotencia de una escala de valores. Y es en este punto donde se empiezan a encontrar los rastros de un pensamiento con parentesco nietzscheano. Tulio Hermil no cesa de afirmar sus «cualidades superiores» de toda índole: desde una nobleza de estirpe, que recoge lo mejor de una tradición aristocrática, hasta lo que descubre en sí mismo: «la superioridad de mi

inteligencia [que] excusaba, en parte, varias faltas y el desorden de mi vida con las teorías que más de una vez había yo expuesto en oposición a la doctrina moral que aparentemente profesaba la mayoría de los hombres» *(El inocente,* p. 29). No obstante, y aquí la literatura parece jugarle una mala pasada a D'Annunzio, el personaje no siempre responde con su comportamiento a las peculiaridades de su persona que él mismo define. Así, Tulio llega a afirmar su extrema «mentalidad analítica» cuando su comportamiento avanza a saltos falseando la objetividad que le brindan los hechos y que el lector descubre tras las descripciones de Hermil. Como era natural a la conformación de esta naturaleza aristocrática, vemos que, en general, en las escenas en que los otros personajes rodean a Tulio, establecen con él una relación de dependencia, acentuada en especial en el caso de Juliana, cuyo momento de independencia lo observa Tulio una mañana en que ésta entona el aria de Orfeo mientras se dispone a salir. En la imaginación de Tulio, ese acto representa el momento en que Juliana ha ido al encuentro de su amante. El comportamiento de Tulio, no obstante estar controlado por esa convicción de la singularidad y aristocracia de su persona, cambia en el curso de la novela, en especial en las relaciones que mantiene con su esposa. Hasta el momento en que la pareja decide el viaje a La Badiola, debido al estado de salud de Juliana, Tulio, que ha entregado su amor a Teresa Raffo, intenta recuperar la imagen fraternal de Constancia, la hermana muerta, en la persona de Juliana. Sólo el recuerdo de los días pasados en Villalilla, escenario de la luna de miel con Juliana y de sucesivas visitas felices a la villa, pesa como el amor de otra hora que Tulio intenta recuperar. El descubrimiento de la caída de Juliana —así lo entienden ella y su esposo— destruirá las esperanzas y convertirá en pesadilla la vida latente de Raimundo.

Pero si bien todo parece decepcionar a Tulio, hay determinados personajes que conservan a sus ojos una reserva de los mejores tiempos: son aquellos seres que han vivido en un mayor contacto con la tierra y con el pasado que Tulio entiende legítimo: Federico («ideal de fuerza y de viril sencillez», p. 277), Juan de Scordio («aquí tienes a Juan de Scordio, un Hombre» —dice Federico refiriéndose al campesino—, p. 293), los leñadores de La Badiola, etc.

Quizá las pautas que más acercan a Tulio a la concepción del superhombre nietzscheano se reúnan en ciertas ocasiones en que el «vivir peligrosamente» es tomado como fin y como exaltación de la vida. La mañana en que acompaña a su hermano a ver el trabajo en las carboneras de La Badiola. Tulio siente sobre sí el peso de su conciencia de «ideólogo y analista y sofista de una época en decaden-

cia», «descendiente de aquel Raimundo Hermil de Penedo, que en La Goleta operó prodigios de valor bajo las órdenes de Carlos V» (p. 286) y descubre que su caballo se ha encaminado hacia el Assoro, un río peligroso que parece ejercer una atracción sobre el espíritu del aristócrata. Entonces lanza su caballo hacia las márgenes del río y se siente pleno en aquel acto que atemoriza a su hermano. No se trata a los ojos de Tulio de un acto gratuito, sino más bien de una forma de recuperar la vida que ha sido recubierta y menospreciada.

Pero si bien estas notas acercan a Tulio al arquetipo nietzscheano. el escepticismo que revelan algunos de sus actos lo colocan en la dirección contraria. Quizá aquí si la mentalidad analítica conspire contra la afirmación de ser, el conocimiento demore a la acción, la pretensión de objetividad sepulte a la vida. Y a ello se agregan ciertos rasgos en el estilo que revelan un gusto decadente a la manera de un Lafforgue, un culto a la exterioridad y el ornamento, aun cuando encubierta bajo las formas de descripción de situaciones emocionales. D'Annunzio comparte ciertos rasgos de la retórica esteticista de fin de siglo que se evidencia, por ejemplo, en las situaciones exteriores que crea para revelar algún acontecimiento especial en la vida de sus personajes: intimidad de bosques y glorietas, claroscuros de salas, etc.

Esa distancia que mediaba entre *El inocente* y *Las vírgenes de las rocas,* distancia no sólo temporal, sino inclusive y fundamentalmente conceptual (en especial con referencia al tema del superhombre), se evidencia desde el primer momento *del* nuevo relato: el largo prólogo con que se inicia *Las vírgenes de las rocas.* La figura de Leonardo da Vinci custodia toda la novela y D'Annunzio encabeza cada parte con fragmentos extraídos de los escritos del humanista, pintor y científico del Renacimiento. El mismo título de la obra da testimonio de esta elección, ya que, en efecto, *La virgen de las rocas* se titula una de las obras más famosas de Da Vinci. Será conveniente recordar aquí la noción de *virtú* del Renacimiento que referíamos al hablar de la nueva tabla de valores del superhombre nietzscheano. La novela presenta a las tres vírgenes, Massimilia, Violante y Anatolia, primero de una manera abstracta, como tres gracias, o tres *creaciones* que el protagonista va a develizar en un pacto de *creación.* No es extraño entonces que aparezca otorgándosele al arte una primacía especial como modo de afirmación de valores. Es cierto que aquellas imágenes pertenecen en rigor al pasado, pero es recreándolas por la literatura como entiende Claudio que permanecerán lozanas: «Yo he visto, en breve tiempo, con estos ojos mortales, abrirse y resplandecer y luego marchitarse y perecer, una tras otras, tres

almas sin par: las más bellas, las más ardientes y las más míseras que hayan aparecido nunca en la extrema descendencia de una raza imperiosa» (*Las vírgenes de las rocas,* p. 981) [...] «Aquel trozo de la trama de mi vida, que fue por ellas mismas labrado inconscientemente, tiene para mí tal precio inestimable que quiero impregnarlo del más penetrante aroma conservador para impedir que el tiempo lo empalidezca o lo destruya en mí. Por eso hoy recurro al arte» (ídem, página 981).

El plan de la obra arranca en una presentación de las tres mujeres que son rápidamente caracterizadas en tres pequeños monólogos que sintetizan más que su propia vida, la impresión que en Claudio —el protagonista— han dejado desde el pasado. «Una necesidad desenfrenada de esclavitud me hace sufrir —dice Massimilia, la futura *clarisa*—. No poseo el poder de comunicar la felicidad, pero ninguna criatura viva, ninguna cosa inanimada podrían, como mi persona íntegra, convertirse en la posesión perfecta y perpetua de un dominador» (página 984). «Yo susurro con una virtud que dentro de mí se consume inútilmente —dice Anatolia—. Mi fuerza es el último sostén de una ruina solitaria [...]. Mi corazón es infatigable. Todos los dolores de la tierra no lograrían fatigar sus latidos [...]. Una inmensa multitud de criaturas ávidas podría apagar su sed en su ternura sin agotarla» (p. 984). Finalmente, dice Violante, la tercera hermana: «Me siendo humillada [...]. El recuerdo de mi infancia está todo encendido por una visión de matanzas y de incendios [...]. En sueño he vivido mil vidas magníficas, pasando por todas las denominaciones, segura [...]. Trastornada por los perfumes, me gusta permanecer largamente junto a las fuentes que narran, sin cesar, la misma historia...» (pp. 985-6).

Las diversas actitudes de las tres hermanas no hacen sino reflejar la decadencia de una familia de alta estirpe, servidores del rey que, con la ruina de éste, llevan una vida de ostracismo, tratando el padre de las mujeres de conservar en la intimidad de su encierro una sombra de esplendor de los tiempos pasados. Claudio, de visita a sus tierras con una intención precisa, se pondrá en contacto con ese mundo de fantasmas y logrará —al menos en un principio— exaltarlos y devolverlos a la vida. No obstante la ruina sobrevendrá enseguida: entre un padre que vive en el pasado, una madre perdida en los laberintos de la locura (Doña Alduina), dos hermanos (Oddo y Antonello) que poco a poco pierden el sentido de la realidad, las tres vírgenes se entregan a tareas de la soledad: Massimilia reza, Violante vive para rociar su cuerpo con los perfumes que la reina envía desde el exilio;

Anatolia, en cambio, es recordada por Antonello como «la que nos hace vivir». Las dos primeras terminarán una en la muerte, la otra en la locura.

El ambiente sin duda era propicio para que apareciesen algunas de las categorías morales que Nietzsche enunciaba en la inversión de los valores. Aquí, más claramente que en *El inocente*, se sienten las huellas de ese pensamiento sistemático que aparece como programa y se inserta en la genealogía que Claudio reconoce para sí y en los modelos de vida que busca imitar.

Así como Nietzsche mostraba su ascendencia superior, el protagonista de *Las vírgenes...* revela la suya antes de lanzarse a la acción. Un parentesco espiritual lo liga a la antigüedad clásica, a las épocas del magisterio socrático, y ése será el punto de partida para lograr la restauración del ideal de tipo latino que anhela. Pero para que ello haya sido posible primero ha venido una época de revelación interior, de despeje de las pasiones juveniles, de los ardores de las sensaciones cambiantes: «... Había yo investigado si, por ventura, la vida podía llegar a ser un ejercicio diferente del que es habitual a las facultades acomodaticias en la variación continua de los casos: es decir, si mi voluntad podría, por medio de elecciones y de exclusiones, extraer una nueva y decorosa obra suya de los elementos que la vida había acumulado en mí mismo» (p. 987). Y he aquí que nos encontramos no solamente ante el programa que se plantea el joven Claudio, sino también ante la tesis de la novela, en lo que a concepción filosófica del mundo se refiere: «Comprobé, después de algún examen, que mi conciencia había alcanzado el arduo grado en el cual es posible comprender este axioma muy sencillo: el mundo es la representación de la sensibilidad y del pensamiento de unos pocos hombres superiores, quienes lo han creado y ampliado y después ornado en el curso del tiempo, y seguirán siempre ampliándolo y adornándolo en el futuro» (p. 987). El magisterio socrático le permitía retomar aquellas palabras que recibieran los magistrados de Atenas: «Yo no obedezco más que al dios», precisamente el mismo aspecto que Nietzsche salvaba de la figura, para él decadente, de Sócrates. Y el ideal de belleza y de fuerza que Nietzsche no encontraba en este maestro de la decadencia ateniense, se desplaza en la obra de D'Annunzio a un personaje que, además, posee entre otros atributos el de ser ascendiente en línea directa de Claudio Cantelmo: Alejandro Cantelmo, conde de Volturata, pintado por Vinci entre 1484 y 1494, en Milán, donde Alejandro tenía residencia. Inmediatamente después de conocer la figura de Alejandro, Claudio reseña su ideal de vida y hace suyos los pensamientos de Alejandro que recoge de los escritos de

Da Vinci. En medio de un ambiente que regocija las pretensiones esteticistas de D'Anunzio, se desplaza la figura de Alejandro. Son aquellos sitios «donde los hombres militares discutían la ciencia bélica, los músicos cantaban, los arquitectos y los pintores dibujaban, los filósofos disputaban sobre las cosas naturales, los poetas recitaban composiciones propias y ajenas» (p. 999). Y en medio de ellos, Alejandro pensaba y hacía la guerra. De Da Vinci, Alejandro arrancaba estos comentarios: «Se ve que está hecho y se nutre de médulas y nervios de leones. [...] Pronto emprenderá el primer vuelo, llenando de estupor al Universo, llenando con su fama todos los escritos y de gloria eterna el lugar donde nació» (p. 1001). Este ideal de tipo latino, era de una manera muy directa el que se planteaba el propio Nietzsche en la *Genealogía de la moral* y era, al mismo tiempo, la respuesta de D'Annunzio a aquel Tulio Hermil de «mentalidad analítica», respuesta la afirmación de la vida y de la voluntad de poder.—*ELINA DE MARTINO (Vallehermoso, 77, 1.º, 3.º,* MADRID).

EL REALISMO IMAGINISTA DE RAMON SOLIS

I. INTRODUCCION LIRICA Y AZAR OBJETIVO

Todos comienzan con el Paraíso y a través de obstáculos, padecimientos y muerte, penetran en la oscuridad de la cual (lo suponemos) adquirimos la esperanza de pasar una vez más a los comienzos.

Saul Bellow: *The Adventures of Augie March* (1953).

Juan Díaz de Solís descubrió el Río de la Plata y vio el estuario más fascinante de su época. En el siglo XX, un novelista llamado Ramón Solís vendrá al estuario indeleble para conquistarlo. La coincidencia se pierde en la premonición, acaso en el *azar objetivo* que descubrieron los surrealistas en su accesión al mundo de la magia. Pero del primer Solís al último que ahora viene al Río de la Plata, hay una pléyade de *Egrégores* que rehacen el mapa y la rebelión. El que en este momento se llama Solís, tiene perfil de conquistador y el ceño fruncido como Don Quijote. Pero también se parece a ese cacique de la leyenda que en la inhallable Ciudad de los Césares desafió al viento para un encuentro sin retorno.

«Habían apagado ya las farolas de la calle y sólo se veía el faro de Rota dando pasadas de luz sobre las negras aguas que chispeaban unos segundos para quedarse después como dormidas.» Con estas pa-

labras que hubieran envidiado Pérez Galdós y Pío Baroja, tenemos ya en *El Dueño del Miedo* (1971), su última novela, al ángel que se subleva, el clima inalterable de ese asesinato que en 1831 acabará definitivamente con el brigadier Antonio del Hierro y Oliver, gobernador de Cádiz. El azar objetivo de André Breton fructificará en la Cádiz de este gaditano, en cuya geografía José de San Martín presenciará el asesinato de otro gobernador, el general Solano. Ramón Solís, indudablemente, es un Egrégore del siglo XX que da cuenta de la rebelión a través de sintagmas imbatibles donde el pasado se hace presente en sucesiva recurrencia. John William Dunne lo habría incorporado a su *An Experiment with Time* (1927). Priestley lo habría antologizado en *Man and Time* (1959). Un tiempo presente que regresa del futuro. Que si alguna vez va del pasado hacia adelante, es sólo el espejo que se resquebraja para caer del otro lado del ser que es una reiteración (o un regreso) incesante.

En *La Eliminatoria* (1970), su novela anterior, hay un tratamiento (sin parentesco) con los personajes grotescos de Carson McCullers, una erosión subterránea donde se pasa del fervor a la reflexión, como en *Reflections in a Golden Eye* (1941). Y nuevamente la premonición de un mundo, como el Río de la Plata, donde el fútbol alcanza jerarquía de meditación estética. Es que Ramón Solís ha *vivido* en la Argentina sin saberlo. El tema del fútbol que concreta esta novela (como los *Once Cuentos de Fútbol*, de Cela), le franquean el estuario platense para obtener la ciudadanía del mundo conquistado. Pero, ¿es realmente el azar objetivo o la magia de un novelista que mueve a designio los objetos de su invención? Esta magia premonitoria se rompe, acaso, con los toros de *El Canto de la Gallina* (1965). Sin embargo, Ramón Solís define impensadamente la vocación por la reciedumbre que distingue a los argentinos. También esto es el azar objetivo, y el gaditano puede repetir a Oberlan en el siglo XVI: *Yo puse la mano en la tierra.* Era la imagen de otra fructificación similar en un ciclo que no había vivido.

El Cádiz fenicio (y todos los Cádiz) como una secuencia infinita, brotará del pensamiento de Solís. Herakleion y Kronos, la fuerza y el tiempo que él invocará, estará en toda su obra. Pero el Cádiz específico le absorberá gran parte de su otra labor como historiador *(El Cádiz de las Cortes, Historia del Periodismo Gaditano en el Siglo XIX/ 1800-1850/,* Cádiz, 1971). Después, o mucho antes, se convertirá en uno de los emigrantes de *Ajena Crece la Hierba* (1962), novela que ya corre en segunda edición. Y en esto también Solís se anticipó a sí mismo (aunque «emigre» por unos días a la Argentina). Y se multiplicará en otras novelas: *La Bella Sirena* (1953), *Los que no Tienen*

Paz (1953), *Un Siglo Llama a la Puerta* (1963) y *El Alijo* (1965), en cuyo transcurso obtendrá algunas distinciones: Premio Fastenrath, Premio Bullón de Novela, Premio Nacional de Novela Miguel de Cervantes (con *La Eliminatoria).*

II. LA TRAICION COMO SIGNIFICADO DEL MUNDO

Una de las trampas en que suele caer un escritor de talento excepcional, a quien no se reconoce como corresponde, es el tipo de cólera excesiva que anula todas las distinciones.

Norman Mailer: *Some Children of the Goddess* (1963).

La realidad tiene distintas *denotaciones.* Un conjunto de significantes da una semiosis que pone en duda el código que les sirve de base. La realidad se transfigura. Pero el número de sus metamorfosis se vuelve finito y los hechos se repiten hasta llegar a una relación semiótica que define su estructura. Algo de esto ya lo había dicho Wladimir Propp en sus *Transformacii Valshebny Skazok,* de 1928 *(Poetika,* IV, 70-89) fundado el análisis estructural del relato. Solís, llevado por la invención creadora, admite este hecho en *El Dueño del Miedo* (1971). Parte de un asesinato histórico, el del brigadier Antonio del Hierro y Oliver, en 1831, y elabora su denotación de la realidad a través de un realismo imaginista que reconstruye una nueva significación de esa época ominosa de Fernando VII. Para concretar esta significación debe utilizar un significante: el *miedo,* cargado, a su vez, de otros significantes que subyacen implícitamente en su estructura: el *terror* y la *traición.* De ahí las palabras protagónicas adjudicadas por Solís a Sarmiento de Gamboa, el siniestro gobernador de Cádiz: «el único camino que para triunfar se le ofrecía era el de meter miedo a unos y a otros creando en la ciudad un clima de terror» *(El Dueño del Miedo,* 133). A partir de este instante los protagonistas de la novela intercambian (sustituyéndolas) sus angustias. El miedo crece en el aire. Se transmite de pensamiento a pensamiento. El enfrentamiento de todos se vuelve atributivo. Nadie arroja la primera piedra por temor a ser la propia víctima. La atmósfera se hace densa. Puede cortarse en tajadas con un cuchillo. Pero cada tajada, cada parte de esa realidad terrorífica, es una parcela del terror en que viven los protagonistas. Se desconfía de la propia sombra o hasta de un signo sobre el muro.

El realismo imaginista de Solís comienza, entonces, a sustituir las denotaciones. El mismo brigadier Ginés Sarmiento de Gamboa, conspirador y terrorista llamado a gobernar por quien está señalado para ser la víctima de su conspiración, se repliega y vuelve por pasiva su

propia acción. Los victimarios (en acto ya) pasan a ser las víctimas, y éstas, a su vez, están en potencia contra otras víctimas que en la víspera eran los defensores de la libertad. En esta situación, el miedo se llena de crímenes. Es la traición como instancia natural (permisible) sobre cuya significación es imposible rebelarse como lo dirá el marqués de Sade en *La Philosophie dans le Boudoir* (1795). O como expresará Georges Bataille en 1929: «El mundo sólo es habitable a condición de que nada en él sea respetado» *(Documents,* 1968). Si el crimen está en la naturaleza, el hombre no puede eludirlo sin transgredirse. Para eludirlo debe modificar esa naturaleza, dimensión que no puede concretarse cuando el miedo penetra la imaginación.

Pero las funciones atributivas se sustituyen. La relación semiótica estructura los acontecimientos, y el gobernador brigadier Ginés Sarmiento de Gamboa también es asesinado en Cádiz, en el clima de terror que ha contribuido a proyectar. El victimario-víctima, el terror, necesita ahora una víctima para justificar la traición. Alguien debe hacer el papel de chivo emisario para anular las tensiones. Y ese chivo será el capitán Alfonso Vargas. El se convertirá en el *objeto del miedo.* Acontece, sin embargo, que el día del crimen, María Candelaria, lejos de Cádiz, ha estado en el lecho del capitán Vargas. Podría confesarlo. Podría gritarle al mundo que el detenido es un inocente. Podría salvar a su amante con nada más que despojarse de sus inhibiciones. Pero no lo hace. Su sangre y su carne, ese torrente que la ha consumido en el erotismo, le quema absurdamente su dimensión humana, y en nombre de otra dignidad no menos absurda, hábilmente estructurada por Ramón Solís, decide silenciarse. María Candelaria, aterrorizada en el clima de terror, abandona a su amante para que lo juzguen. Los jueces (aterrorizados), que conocen la verdad, administran justicia por las apariencias. Prevarican y dictan la pena de muerte en la horca contra Vargas, con la declaración expresa de que antes de darle muerte, se le «cortará en vivo (con el cuchillo del crimen) la mano derecha que sería clavada en su presencia (...) en las puertas mismas de la ciudad. A continuación sería colgado y su cadáver permanecería en la horca hasta nueva orden, para que sirviera de escarmiento» *El Dueño del Miedo,* 327). Nadie protestó de esa traición. El pueblo heroico convocado en los dramas de Lope de Vega y de Calderón de la Barca, estará ausente. La muerte infamante de Vargas recordará otras ejecuciones similares en las Indias Hispánicas del hemisferio sur.

El escritor se compromete cuando asume su responsabilidad. Pero *l'ecrivan angagé* no acepta condicionalismos, como dice el argentino Abel Posse en *La Boca del Tigre* (1971). Acepta exclusivamente la verdad, como lo diría Ernesto Sábato *(El escritor y sus Fantasmas,* 4.ª edi-

ción, 1971) y Gabriel García Márquez (su negativa a firmar el Manifiesto de protesta contra Fidel Castro en el caso Heberto Padilla). Ramón Solís, al enjuiciar el clima de terror en el Cádiz de Fernando VII, adscribe a este compromiso, porque la escritura es un acto de fe en el que debe objetivarse la verdad, esa verdad que ahora va y viene empaquetada en productos de consumo para una sociedad de masas que se halla en crisis. Algo de esto ha comprendido Antonio Iglesias Laguna cuando dice: «La importancia histórica de *El Dueño del Miedo* —tan irónico— reside en esta cadena de traiciones: los justos pagan por los pecadores, y los pecadores se mantienen en el machito. El cambio de frente obedece a la máxima de *preferible la injusticia al desorden.* Si Sarmiento de Gamboa traiciona la causa liberal para evitar un derramamiento de sangre, Velázquez, vendido por aquél, debe renunciar a su venganza y a sus ideales y defender a toda costa el orden establecido, aun a trueque de una nueva traición» *(La Traición como Virtuosismo,* hoja suelta, 1971. V. también, del mismo autor, *El Dueño del Miedo / Por Ramón Solís,* donde hace el estudio en «7 ironías», en *ABC,* Madrid, 6/VI/1971). De alguna manera lo reconocerá, asimismo, Carlos Murciano *(El Dueño del Miedo / Mosaico de Traidores,* en *La Vanguardia,* Barcelona, 4/XI/1971) y Vintila Horia cuando cita a Guglielmo Ferrero y el miedo de los tiranos *(El Miedo,* en *Semana,* Madrid, 9/X/1971). Ramón Solís ha revalidado, por lo tanto, el concepto de compromiso que ajusta la verdad al acto de fe de la escritura, dando a los significantes el único código semántico en el que los hechos del pasado adquieren una relación permanente de significación. Semiosis trascendente que justifica la conducta del escritor.

III. PROCESO DE CONVERSION DE LA REALIDAD

> *(...) Escapar del estereotipado naturalismo (...) para incorporar nuevas formulaciones de la realidad.*
> John W. Aldridge: *The War Writers Ten Years Later* (1962).

En *El Canto de la Gallina* (1965) el realismo imaginista de Ramón Solís, que Angel Valbuena Prat llama verismo en su *Historia de la Literatura Española* (t. IV, p. 911, 8.ª edic.), se realiza el proceso *(the process)* de conversión de la realidad en significaciones atributivas que dan una estructura de intención psicológica basada en los hechos. Esta estructura es doble *(duplex structures)* en el concepto de Jakobson *(Essais de Linguistique General,* IX). Por un lado la intención, y, por el otro, un hecho del pasado que se hace presente. Intención-hecho se dan como el signo ambivalente de una *situación única.* Carmona, el ex matador de la novela, es *pasado* y *presente* al mismo tiempo.

Por un momento retrotrae la imagen de sus toros, la capa resplandeciente que lo exaltaba en el ruedo. Pero simultáneamente vive su fracaso en la evocación de ese pasado. Aquí, la intención de Solís es psicológica. El hecho, sin embargo, no lo es. Hay, en todo caso, un hecho que se estructura por duplicidad que en ningún supuesto autoriza a hablar de novela psicológica. El lenguaje de la obra es atributivo. La realidad se transfigura. Pierde sus límites naturalistas (como en el expresionismo) para ser sustituida por circunstancias que anteponen un objeto creado a un objeto existente. El ejemplo de Miguel Espinosa (después vamos a ver parcialmente su anécdota) que «narra» la novela, es una accesión de este concepto. El novelista Ramón Solís se ha sustituido por el novelista-ficción que escribe *El Canto de la Gallina.* Pero como Solís no puede (no debe) enamorarse de sus personajes, transfiere a Espinosa su acción sustitutiva. Y será éste quien se enamore de Oliva, la mujer de Carmona. Es un acto de realismo imaginista, acaso una nueva forma de la realidad, como lo quería John W. Aldridge en sus *The War Writers Ten Years Later* (The New York Times Book Review, 29/VII/1962) o el mismo Norman Mailer en la estructura de su ya imbatible *The Naked and the Dead* (1948). Esta idea, válida para Solís, también está presente en William Burroughs, el autor de *Almerzo Desnudo,* cuando admite un «universo imaginario y sin embargo real» (Daniel Odier. *Diálogo con William Burroughs,* en «Los Libros», Buenos Aires, número 18, abril 1971).

En *La Eliminatoria* (1970), cuyo tema central (o pretexto) es el *match* por el ascenso o el descenso de un equipo de fútbol, Solís nos vuelve a plantear la misma tesis (aunque alguien crea que es psicológica): la transfiguración imaginista (creadora estéticamente) de la realidad. He aquí el ejemplo referido a Paqui, uno de los personajes de la novela: «Mientras lo sirven echa una ojeada al periódico (...) un accidente de automóvil. ¡Menuda castaña se han pegado! La fotografía puede ser, por otra parte, una fotografía de archivo. Todas las fotografías de accidente de automóvil son iguales... Total: lo de siempre» *(La Eliminatoria,* 209-210). Es decir, una foto por otra, un accidente por otro. El presente explicado por el pasado mediante una sustitución. El realismo imaginista, que tiene igual cantidad de sintagmas si llevamos la realización expresiva a la relación de los hechos invadiendo a Roland Barthes *Elements de Semiologie,* III, 1.1). Hay, por lo tanto, una metonimia fáctica: «Para Paqui lo único que cambia todos los días del diario son las páginas de deportes, lo demás es como una cubierta invariable con la que forran el verdadero periódico» *(loc. cit.).* Y de la misma manera Maribel, que se sustituye

a sí misma en un amor que le da una dimensión alternada en la cual es una multitud de Maribeles que no logra aislar para hallarse consigo misma. Lo mismo le da ser novia que acostarse con alguien. Los amados no aman a los que les aman, como expresa Carson McCullers en *The Herat is a Lonely Hunter* (1940).

En *Ajena Crece la Yerba* (1962) se repite el procedimiento. Los emigrantes españoles que vuelven a España interfieren su realidad. Valbuena Prat *(Historia de la Literatura Española,* t. IV, p. 911) lo había observado en estas líneas: «cada uno de los personajes en presente y pasado en una caracterización de diseño inconfundible». Pero Laín Entralgo, a su vez, haciendo el elogio de Solís, expresará (Prólogo a las *Obras Escogidas de Ramón Solís,* Madrid, 1972) que «El novelista, por otro lado, crea sus personajes —y con ellos, las pasiones que les animan y los conflictos que les zarandean— directamente apoyado sobre las reales posibilidades de la naturaleza humana, tal como él mismo las ha visto en torno a sí y conforme a lo que desde dentro de sí mismo pide el mundo por él creado». En otras palabras: el realismo imaginista que el autor lleva en sí mismo para modificar la realidad. Los hechos no son los hechos de la realidad, sino los hechos de una *realidad* que se estructura a través de las significaciones del novelista. Hay, por lo tanto, un método mítico de sustitución que antepone las imágenes creadas a las que fundamentan la realidad del contorno. Se accede así a un mundo válidamente estético.

La clave del método mítico en Solís está dado por una frase que debemos interpretar *contrario sensu:* «A veces la realidad tiene tanta lógica que se puede aprovechar en una novela» *(El Canto de la Gallina,* 88, 2.ª edic., 1970). Es decir, la realidad es absurda, pero en algún momento es lógica. Luego, el novelista la condiciona, establece los símbolos válidos de su lenguaje para con la obra. Es lo que afirma Northrop Frye en su *Anathomy of Criticism* (1967). La anécdota central de *El Canto de la Gallina,* nos proporciona un argumento que da fundamentos a este misticismo. Ya desde el comienzo de su novela Solís adhiere a la leyenda de María Coronel, aquella mujer imbatible que quemó su sexo para no ceder a la tentación erótica. En este sentido fue superior a la Fedra del *Hypólito,* de Eurípides, y aun a la mujer de Putifar, que se valieron de la calumnia ante el rechazo de la pasión. (Séneca y Racine adhirieron, modificando en parte su significación). Establecida la leyenda, Solís le contrapone su personaje Oliva, la mujer del torero Antonio Carmona, quien en una cogida queda mutilado para siempre en sus genitales: «¿Sabes que yo fui la culpable de esa cogida de Antonio?», le dice Oliva a Miguel,

y agrega: «El llevaba más de un mes y medio fuera de casa y vino aquella noche a Las Jarillas. Yo sabía que al día siguiente tenía que torear, ¡pero tenía tanta necesidad de él...! Me volví loca de deseo. El se había ido a dormir al otro cuarto, donde ahora duerme... Fui a buscarle... Antonio no pudo resistirse. Nos olvidamos de todo... ¿Entiendes? No fue el toro el que acabó con Antonio Carmona, fui yo. Una locura inexplicable por mi parte, un ardor insaciable que me poseyó... Era como si él y yo presintiéramos lo que había de suceder, como si deseásemos apurar hasta las heces nuestra mutua posesión» (*El Canto de la Gallina*, 244-245).

Oliva, culpable de la mutilación porque había tenido contacto sexual con el torero la víspera de la corrida (dentro del período en que los toreros deben abstenerse) se identifica inconscientemente con María Coronel y decreta su propia castidad. Se castiga a sí misma ante la impotencia de su marido, y rechaza el amor que le propone Miguel Espinosa a pesar de amarlo. La realidad mítica de María Coronel se convierte en la realidad imaginista de Oliva, y la realidad total estructurada por Solís, se adapta a un lenguaje que se justifica en sí mismo y da validez al contexto, como dice Northrop Frye. Obtenemos así, por este procedimiento de mitificación, una de las mejores novelas de la literatura española.

En la siguiente frase que tomamos de *Los que no Tienen Paz* (1957), novela de una juventud frustrada, incapaz de concretar su vocación, Solís, refiriéndose a Plácido, el protagonista principal, nos pone en evidencia la tesis de este realismo imaginista: «Llovía levemente y la tarde transcurría con esa pesadez lánguida y triste de los atardeceres de invierno. Hasta las ventanas llegaban las ramas desnudas de las acacias, patinadas por el agua de la lluvia. Hacía frío; la gente caminaba por las aceras encogida con las manos en los bolsillos. *Resultaba grato sentirse lejano de los demás, como si aquel vidrio que le separaba de la calle le aislara también de la realidad, trasladándole a su mundo fantástico.* Desde ahí *veía a los hombres como lo que eran: muñecos de guiñol,* comparsas de un espectáculo, dominados por un frío que él no sentía, agitándose en una prisa no compartida y movidos por unos afanes que le eran indiferentes.» Más adelante, Martí, un escultor amigo de Plácido, refiriéndose a Luisa, su modelo, dirá estas palabras: «*la verdad es que al copiarla necesito mejorar la realidad*» (*op. cit.*, 7 y 32 —lo subrayado es nuestro—). Queda así demostrado el sistema imaginista de Ramón Solís. El conjunto de estas significaciones nos da el esquema estructural de su novelística.—*JUAN JACOBO BAJARLIA (Cerrito, 466. BUENOS AIRES, R. Argentina).*

Sección bibliográfica

ESCOHOTADO Y LA FILOSOFIA DE LA RELIGION DE HEGEL

Antonio Escohotado, nacido en 1941, ya tenía escrito este ensayo sobre la filosofía de la religión de Hegel (1) a los veinticinco años de edad, lo cual, se esté más o menos de acuerdo con su interpretación del filósofo de Jena y atendiendo la indudable seriedad y rigor con que está planteado, habla de precocidad, sobre todo si tenemos en cuenta la «crisis de cultura» en que se debate nuestra sociedad, particularmente la española, que ha saltado en poco tiempo del subdesarrollo a un amago de sociedad industrial y de cultura de masas, con los conflictos que ello lleva anejo (principalmente la inmadurez del ciudadano medio y la absorción regresiva —gran paradoja— de los medios audiovisuales en su vertiente popular).

Hegel es una de las grandes figuras controvertidas de la filosofía y, al igual que la esencia de su pensamiento, el método dialéctico, ha generado en su epígonos diversas reacciones que van desde el extremo fervor a la máxima oposición (es célebre el caso de Schopenhauer, que lo tachó de *charlatán nauseabundo),* pasando por otras actitudes más moderadas y centristas. Escohotado expone con claridad esta circunstancia. Al ocuparse de Hegel su propósito no deja de ser en cierto modo reivindicativo, aunque, por otra parte, no se haya decidido a ofrecer una panorámica hegeliana, sino que se reduce, ganando en profundidad como una lente focal, a la exposición y comentario del tema religioso, el cual, por cierto, informó toda su obra en plan de constante. La reivindicación de Escohotado —en sus pretensiones— empieza por señalar de pasada las deficiencias del criticismo en torno a Hegel. Esto es audaz, sobre todo cuando acusa a Marx de ignorar la obra del filósofo o cuando menosprecia la corriente neopositivista anglosajona.

El joven filósofo español ha seguido en su exposición el método reflexivo peculiar de Hegel. Ha hecho como una recensión personalizada y alterada en la medida de sus propias convicciones teológicas,

(1) Antonio Escohotado: *La conciencia infeliz. Ensayo sobre la filosofía de la religión de Hegel.* Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1972; 349 pp.

algo parecido a convencerse previamente de que «la reflexión hegeliana se opone tanto a la simplificación atea como al eclesiástico respeto por la letra de lo revelado» y, en el transcurso del razonamiento, no poder evitar la afloración de un lenguaje y de unas categorías más cercanas al «respeto por la letra de lo revelado» que a «la simplificación atea» (suponiendo, claro, que llegar a sentirse ateo sea una simplificación, porque lo que Escohotado no parece tener nunca en cuenta es que la desflagración atea sólo tiene por delante el camino de la pérdida y del desconsuelo y no es, por tanto, difícil suponerle unas razones algo más profundas y determinantes de las que se exhiben aquí). Esto es: si bien hay en toda la obra de Escohotado una meritoria voluntad de conceptualizar el *articulado de fe*, el resultado a veces no es convincente, y esto cabe decirlo con respeto, por cuanto la base de la argumentación usa por vicio y costumbre las categorías dogmáticas de unos supuestos teológicos de entidad harto deleznables, sobre todo si nos situamos en la vertiente de una aspiración —como es el caso de la filosofía— al puro raciocinio que, sabidamente, no puede manejar sin previo intento de impugnación los temas convencionales mediante los que se estructura el problema de la divinidad y su anecdotario.

«Las personas que son capaces de creer deberían ser más tolerantes con aquellos otros que sólo pueden pensar; la fe ha alcanzado de antemano la cima que el pensamiento trata de escalar con esfuerzos.» Esta frase un tanto trivial que cita Escohotado pertenece a Jung y viene a cuento porque la primera intención del libro que nos ocupa era más *psicologista* y *freudiana* y tuvo la misma orientación que expresa la frase de Jung (a la que consideramos trivial, porque entre la fe y el pensamiento, valores de distinto orden, hay la misma diferencia que entre la especulación y los hechos consumados: a tales efectos, el pensamiento es a la fe lo que la práctica es al pensamiento), pese a haberse prescindido de los capítulos *psicoanalíticos*, circunstancia que explica Escohotado, aprovechando el paso, en una llamada a pie de página, para desestimar la apodicticidad de Freud, todo lo cual me parece apresurado. Si las ideas de Freud acerca de la religión no explican *nada* y están necesitadas ellas mismas de una aclaración, «porque el lenguaje psicoanalítico es tan rico como impreciso», ¿qué no pasará con el lenguaje típico de la religión, es decir, la terminología de la Encarnación, la Trinidad, la Caída, y con el lenguaje de la propia filosofía, donde cada uno emplea acepciones de uso particular? No. Estamos en un campo confuso, relativista, y esto es inevitable, por supuesto, pero las desestimaciones gigantes exigen otro enfoque.

Estas anotaciones permiten intuir qué tipo de dificultades nos asaltaría a la hora de enfrascarse en la lectura sistemática de *La conciencia infeliz.* Su problema principal es discutir dogmas con el lenguaje de los dogmas, ir al asalto racional de un conjunto de mitos dando por sentada que su extrema irracionalidad —estimada en este momento por mí— no es tal, sino un instrumento suficiente de debelación y una apoyatura adecuada, como si esa infraestructura estuviese fuera de toda discusión, cuestiones por demás suscitadas ya en el prólogo, que es muy inteligible e interesante y muestra mayor diferenciación entre el pensamiento propio de Hegel, su inserción dentro de un panorama general de la cultura, y las resoluciones originales del autor. Más tarde, la simbiosis del sistema hegeliano y la tarea de recensión y exégesis de Escohotado —largamente declaradas en su tesis doctoral— es tan estrecha que se hace difícil —por no decir imposible, a no ser tan minucioso conocedor de Hegel como el propio autor del libro— seguir con un mínimo de coherencia las implicaciones de cada uno, aunque es fácil diagnosticar una cierta política proselitista (y lógica, para eso se escribe) en torno al gran tema de la supuesta heterodoxia de Hegel que, como el pensamiento de Marx, ya es clásica y admite cualquier interpretación. Se trata de un proselitismo refinado y que ofrece pocas oportunidades a la crítica fácil por desenvolverse, cuando resulta oportuno, en el flexible terreno del dogma tomado como alegoría al alcanzar sus posibilidades de credibilidad un grado penoso.

«Si algo se persigue en este libro —expresa Antonio Escohotado— no es proporcionar una visión de conjunto acerca de la filosofía de Hegel, ni tampoco acerca de su filosofía específicamente religiosa, sino desarrollar o exponer, a la manera del propio Hegel y siguiendo su peculiar forma de reflexionar, ciertos aspectos del judaísmo y el cristianismo, tarea que, salvo error, no ha sido realizada hasta el presente», pero lo cierto es que la labor de Escohotado excede este propósito, para beneficio del lector. Pese a que «es imposible suministrar al lector una idea, siquiera sea provisional, acerca de la complejidad y la originalidad de la filosofía religiosa de Hegel antes de exponerla» por largo, en *La conciencia infeliz* se echa de menos un a modo de resúmenes parciales y síntesis en cuanto a conclusiones que faciliten la asimilación de lo que sin duda es densa compilación de ideas, se echa de menos la sensación de digeribilidad por parte del autor, mas cabe la afirmación de que se trata de un trabajo importante al que está poco acostumbrada la literatura de pensamiento española y que augura en Antonio Escohotado una mayor responsabilidad y compromiso dentro de las corrientes europeas de la filoso-

fía. Una aprehensión de Hegel, aun parcial o con voluntad de limitación pero siempre sistemática, era necesaria en nuestros medios, tan deprimidos bibliográfica y juvenilmente y en los que sólo parece interesar el lirismo sin historia o los garabatos de un humorista. La interpretación de Escohotado difiere, por ejemplo, de la de Walter Kaufmann, conocido en nuestros medios no políglotas (2), y bastante más *desmitificador*, pero eso precisamente es lo que nos brinda el joven pensador español: puntos de referencia, elementos de juicio, maneras de ver y, por último, incorporación hispana al juego universal de las ideas. Me parece que es mucho.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID).*

GONZALO TORRENTE BALLESTER: *La saga/fuga de J. B.* Edic. Destino. Barcelona, 1972.

La última novela de Gonzalo Torrente Ballester es una de esas obras que se va a hacer necesario recordar con una cierta frecuencia. Ante todo nos lleva, a través de un experimento lingüístico de alto valor, a un encuentro con nuestra más inmediata tradición literaria, y después, es un serio intento de ampliar su misma técnica de novelista insertándose claramente en la línea de renovación que, por suerte, ha sufrido nuestra novelística en las últimas décadas. Torrente ha sabido asimilarla notablemente, dentro de su originalidad creadora. Hay, en primer lugar, una novela de la novela, es decir, una contemplación de la novela desde sí misma, mientras se van planteando las múltiples posibilidades de cómo podría ser la novela si se siguiera otro camino en la creación, si se escogiera otra posibilidad de las infinitas que se le presentan al narrador. Esto, que sucede a nivel general, es decir, a nivel de construcción, se da también en un nivel más particular, a nivel de actantes; los personajes, pues, siempre tienen ante sí esas infinitas y lógicas (?) decisiones a tomar; algunas de ellas, al nacer de sus propios deseos, toman aspectos francamente alucinantes, propias de un superrealismo desolador; en otras ocasiones, las pequeñas desgracias de la vida convierten las variaciones en un realismo mágico de clara herencia mítica y existencial. En ocasiones es el mismo novelista el que ofrece la variación; entonces, a doble columna, se nos ofrece la posibilidad de esco-

(2) Kaufmann: *Hegel*. Alianza Editorial. Traducción de Víctor Sánchez de Zavala.

ger entre las variantes de la narración; en esta línea destaca especialmente el problema sociológico-sexual de una fregona que busca mejores aires escapándose con el director de un circo. Estas variantes a las que me refiero recuerdan un poco a las múltiples posibilidades existenciales que se nos presentan en *Tres tristes tigres,* recuerdo ahora las visitas a Cuba y la muerte de Trostki. Esta concatenación de posibilidades afecta sobre todo, en la novela de Torrente, al misterioso J. B., con tantas variantes vitales como nombres tiene o como metamorfosis podría encontrar el poeta García-Calvo. Y no son sólo tantas como nombres tiene J. B., sino tantas como pensamientos es capaz de tener. Es éste un camino de introspección dado a través de una reflexión alucinante, una reflexión y una introspección que implican la búsqueda de sí mismo, es decir la búsqueda de sus *señas de identidad,* el sentido de su propia vida. Y no únicamente el sentido de la propia vida individual, sino también el sentido de la vida colectiva de un extraño pueblo, Castroforte del Baralla. Al mismo tiempo, o precisamente por ello, hay una fuerza presente en toda la novela, que a mí se me antoja paralela a la del destino, una especie de *Laberinto de la Fortuna,* o mejor aún, de laberinto de la desgracia que pesa como una piedra sobre los hombres y las cosas, aplastándolos; esta fuerza los conduce al absurdo: así un hombre acorralado, perseguido en desoladora guerra civil, refugiado en un sótano, acaba sus días enloquecido, enamorado de una estatua de piedra; así desde J. B., humilde y oscuro profesor expulsado arbitrariamente de su trabajo, a pesar de sus infinitos conocimientos de lingüística, hasta Castroforte del Baralla, borrado del mapa por los godos (por muchas y oscuras razones: una de ellas a causa de que en una ocasión quiere declararse independiente y pide al presidente de la República, en un telegrama demencial, que envíe parlamentarios), y que con una lógica implacable Torrente convierte en una estación abandonada (desde entonces ya no pasa el tren), pasando por los vecinos progresistas que quieren resucitar la orden de «La Tabla Redonda»; todas las cosas, todos los personajes, todos los seres que pululan por la novela se nos presentan como víctimas propiciatorias del mal no merecido, que ya decía fray Luis (también en su Castroforte). Sólo el deseo, que es la única fuerza capaz de vencer a la realidad, es decir, sólo el amor salvarán a J. B. y a Julia, mientras el Poncio asciende a los cielos, o a los infiernos, que esto no se sabe bien, en compañía de su ciudad. Y quizá es debido a que Torrente, como todos los lectores, no sabe bien qué hacer con ella. Y ya que probablemente todos tengamos que irnos a los infiernos, yo pienso que está mejor lo primero que lo segundo, como está claro que el Castroforte lo hacemos

nosotros mismos. Este pueblo es, pues, hijo directo de nuestras propias acciones y literariamente está emparentado con la aldea tristísima de *Pedro Páramo,* y en muchas otras ocasiones parece primo carnal de Macondo, baste con saber que en él hay un inventor que descubre la manera de poner en funcionamiento un consolador a vela, movido a viento, claro; o hay una tal doña Lilaila, que guarda en una frasca de vidrio verdoso los restos de su marido. Así, ante todo este mundo real, real porque nace de lo onírico, de lo real y de lo absurdo, se nos muestran las múltiples metamorfosis de J. B., y éstas nos presentan, más que las posibilidades de ser, las dificultades de ser, la incapacidad de integración, la incapacidad de estar seguro de algo (¿qué es la realidad?); es, pues, sin ninguna duda, un largo *contramutis,* en una palabra, la desesperanza que cubre siempre en una manera u otra los personajes de Torrente: recuérdese, por ejemplo, el entorno implacable qu rodea a las vidas fuera de juego, en *Offside,* aquel pactante que pierde su vida por no ser capaz de confiar en los demás. Ahora llega el momento en que el novelista niega esa posibilidad a sus criaturas, o más exactamente las deja actuar en tal manera que son ellas mismas las que niegan esa posibilidad a los demás. Es el escepticismo que lo domina y que domina también la construcción de la novela, de ahí la duda metódica planteada al lector, e incluso la clara voluntad de no querer saber elegir entre un tipo u otro de narración. La novela está situada, pues, al nivel de un acto gratuito, y la creación literaria, por tanto, parece estar situada al mismo nivel. Es una ética de raigambre existencial, pero dada a través de un distanciamiento esperpéntico, y si sumamos a eso un humor, más que sarcástico agresivo, podríamos situar otra de las fuentes de la novela, además de las citadas, en la figura genial de Ramón Gómez de la Serna. Son también los mismos pasos absurdos de José Trigo, con las mismas variaciones de la vida y de la muerte. Otras veces el distanciamiento es de un claro sentido épico, pues esta vivencia, en una manera u otra, cubre toda la novela y aparece dado en ocasiones, de una manera absurda, a través de unas variaciones poético-líricas que tienen un cierto sentido de vivencia tradicional (tal y como entendería el término un medievalista) y ya hoy en el contexto de la novela completamente alucinante. Todo ello significa un paso más en la autodestrucción a que se somete el creador (Torrente es generoso con sus personajes: si les da los medios de destruirse o de salvarse, él los aceptará también). Todo adquiere entonces una tonalidad absurda, y este hecho hace que asome en la novela una grandeza trágica, que parece no pretendida en ningún momento, aunque sea constantemente buscada. Esta aparente

falta de sentido en la novela se muestra también en un nivel meramente lingüístico; en la discutida línea del Valle-Inclán de las *Sonatas,* la novela parece estar pensada en gallego y escrita en castellano, en algunos momentos es claramente el castellano coloquial de Galicia: ni siquiera el escritor tendrá un lugar, pues no sabe entre cuál de sus dos lenguas escoger. Y ahora, ya al final, el *incipit,* que en este caso sirve para terminar, acaba por decirnos hasta dónde llegan las dudas, hasta dónde puede llegar el tormento que una novela *se hace a sí misma:* «... y, *ese día, sin* Santo Cuerpo y *sin* lampreas, ¿qué va a ser de nosotros, Dios del cielo?»—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16, 11.° izq., VIGO).*

LA PURA VERDAD DE FERNANDO PESSOA

Puede resultar sorprendente cómo una sola condición puede dar lugar a una riqueza y a una vibración poética y humana como la que nos ocupa. A pesar de su vida azarosa (sobre todo a partir de 1907: «... abandonó la universidad lisboeta... e intentó abrirse camino en la vida instalando una imprenta, que a duras penas llegó a funcionar»), la soledad va a signar la existencia y la obra de Fernando Pessoa, al tiempo que le proporcionaba, a ambas, vitalidad, riqueza y originalidad muy poco comunes. De esa soledad brotará su constante preocupación por la magia y el mundo de los sueños (a lo que pudo haber contribuido, en parte, la formación inglesa del poeta, y algunas lecturas, tales como las novelas de misterio); el constante interés por los heterónimos, curioso fenómeno de la personalidad humana y literaria de Fernando Pessoa; lo puramente imaginativo; y, sobre todo, la búsqueda constante del misterio de lo esencial, de lo verdaderamente *puro.* Por ello, su soledad no va a ser una soledad contemplativa, sino una soledad laboriosa, vibrante. El trabajo es ininterrumpido, y su obra un hacer sin descanso, aunque —y esto es lo más significativo— sin esperar nunca nada: su obra ni siquiera se publicó en vida (salvo contadas cosas), y su concepto del reconocimiento público queda perfectamente definido en estas palabras suyas: «todo hombre que merece ser célebre sabe que no vale la pena serlo». Si alguna actitud recta y definida hay que señalar en la personalidad de Pessoa creo que debe ser ésta. Y lo pienso así, no sólo porque sea exponente de una inquebrantable independencia,

sino porque va a dar lugar a una obra que será una laboriosa búsqueda de la pura verdad, de la esencial integridad del hombre.

¿Por qué si no se encuentra en su poesía ese nexo con el trasfondo más vívido de una tradición galaico-portuguesa cuyo principal exponente son las *cantigas?* ¿Y por qué si no titula uno de sus libros, precisamente, *Cancioneiro;* por qué si no hay otra de sus colecciones de poemas breves bajo el epígrafe de *Quadras ao gôsto popular?* Yo veo en Pessoa a ese ser solitario que se siente en la necesidad de saberse vivo, de reconocerse en algo, y se acoge a la protección y al diálogo con la naturaleza, con las fuentes puras de la existencia:

¡Oh mar salado, cuánta de tu sal
Lágrimas son de Portugal!
Por cruzarte, ¡cuántas madres lloraron,
Cuántos hijos, en vano, rezaron!
¡Cuántas novias quedaron por casar,
Para que nuestro fueras, oh mar!

*

Ah, siempre en mi alma está lloviendo.
Oscuro está dentro de mí.
Si oigo, alguien en mí está oyendo
La lluvia, como voz de un fin.

Un ser solitario que cifra en esa cercanía, en esos contactos, la posibilidad de trasmutarse, de trasustanciarse y fundirse en lo total, en lo puro («Tómame, noche eterna, entre tus brazos / y llámame hijo tuyo»). De ahí, de ese soliloquio con la naturaleza, brota un intimismo peculiar; un intimismo que es necesidad de lo *otro,* búsqueda de refugio:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
Que hasta finge que es dolor
El mismo dolor que siente.

Quienes lo que escriben leen,
Del dolor leído sienten,
No los dos que él tuviera
Sino los que ellos no tienen.

Y así, al girar en sus ruedas,
Entretiene a la razón
El pequeño tren de cuerda
Que se llama corazón.

Refugio que conduce a un enmascaramiento con el que Pessoa, indudablemente, no comulga, porque sabe que tras él late y vibra una conciencia agónica («Entre el dormir y el sueño, / Entre el yo y lo que en mí / Es lo que yo supongo, / Corre un río sin fin»). Y es en este punto donde radica el eje primordial, el gozne sobre el que gira todo el mundo poético de Fernando Pessoa. La palabra, la *literatura,* no tiene sentido. Si de lo que se trata es de encontrar orígenes, fuentes, purezas, importa la vida, el ser, no la palabra ni el discurrir. No una vida que equivalga a experiencia (épica), sino una vida que sea sentimiento sensual de la existencia:

Soy un guardador de rebaños,
El rebaño son mis pensamientos
Y mis pensamientos son todos sensaciones
Pienso con los ojos y con los oídos
Y con las manos y los pies
Y con la nariz y la boca.

Un goce de los sentidos al tiempo que se consuma una comunión universal con hombres y cosas:

¡Cómo os amo a todos, a todos, a todos,
Cómo os amo de todas las maneras,
Con los ojos y con los oídos y con el olfato
Y con el tacto (¡lo que palparos representa para mí!)
Y con la inteligencia como una antena que hacéis vibrar!
¡Ah, cómo todos mis sentidos tienen celos de vosotros!

Yo creo que (sin pretender evocaciones juanramonianas con el término) la poesía de Pessoa es una *poesía pura.* Una poesía que busca afanosamente una verdad única, y la única inquebrantable: la verdad de lo simple, de lo natural («Mas no siempre quiero ser feliz. / Es menester, de vez en cuando, ser infeliz / Para poder ser natural»). Y su poesía, entonces, se carga de un conceptualismo crítico, de una suerte de reflexión filosófica donde cabe la ironía («Y el hombre se calló, mirando al poniente. / Mas, ¿qué tiene que ver con el poniente quien odia y ama?»), o en la que se persigue el hallazgo de ese misterio intuido y querido: lo puro, lo total, lo primario:

Fue esto lo que sin pensar ni preparar
Atiné que debía ser la verdad
Que todos andan buscando y que no hallan
Y que sólo yo, porque no la busqué, hallé.

El significado, la palabra, el poema, entonces, se convierten en disfraz, en algo que estorba y que hay que saber desbrozar para encontrar la faz de lo que verdaderamente se busca («Mas no digo

esto: digo de la piedra, «es una piedra», / Digo de la planta, «es una planta», / Digo de mí, «soy yo». / Y no digo nada más. ¿Qué más hay que decir?»). La poesía de Pessoa se va convirtiendo así en la confesión descarnada de un hombre que vive, siente, sufre y hace sufrir. Va tendiendo a un despojamiento progresivo que se hace cada vez más patético. Patético en cuanto que la libertad creadora y la libertad individual forman un todo, y la riqueza de esta libertad reside en la posibilidad de ser («Y existir es ser inconsciente, porque existir es ser posible tener ser, / Y ser posible tener ser es mayor que todos los dioses»), en la posibilidad de reunión, de consunción en un panteísmo vital («Adoro todas las cosas») que estalla exultante, aunque no podamos decir que este gozo se identifique con una «felicitas» ingenua, sino con la tensión dolorida, con el drama íntimo del vivir, del vivirse, tal y como puede darse en nuestro Unamuno:

Los dioses son felices.
Viven la vida en calma de las raíces.
Sus deseos el Hado oprime.
O, de oprimirlos, redime
Con la vida inmortal.
No hay
Sombras u otros que os contristen.
Y, además no existen...

El tiempo también es uno solo: el del poema. Es un constante fluir, un constante ser (infinitivos y presentes); o un constante requerimiento (imperativos):

¡Ruge, estalla, vence, quiebra, ruge, sacude,
Tiembla, agita, espumarea, aventa, viola, explota,
Piérdete, trasciéndete, circúndate, vívete, rompe y huye,
... ...

O se explicita de forma rotunda lo sustantivo, lo fundamental, o se intenta provocar el estallido vitalista, apoyado en recursos como los apóstrofes, la frase interjectiva, la onomatopeya o las aliteraciones. Pero siempre hay un elemento que preside todo ese mundo orquestado (y hay que aludir al poderoso aliento musical que subyace en la poesía del poeta portugués): la dramática urgencia de vivir, y de sentirse vivo.

*

Me interesa destacar, como reflexión final, los posibles puntos de contacto entre la poesía de Fernando Pessoa y la poesía española. Me interesa fijarme en algo, a mi entender fundamental, para la

plena comprensión del fenómeno de nuestra poesía contemporánea. Y la personalidad literaria de Pessoa es un buen pretexto. En su caso es indudable que nos encontramos frente a un poeta intimista, pero de un intimismo peculiar, y ejemplar. Nuestra tradición poética contemporánea, la que parte de una concepción subjetiva de la realidad y el tiempo; la que hunde sus raíces —al decir de Carlos Bousoño— en la minilocuencia becqueriana, ha marcado de manera muy sensible y constante toda la evolución posterior del hecho poético en lengua española; y nos entrega, aún hoy, cuando la revolución surrealista y de las vanguardias son poco menos que temas clásicos (sin que hayan incidido de manera efectiva en la poética española de los últimos años —y soy consciente de las excepciones—); nos entrega, decía, una poética en la que la sentimentalidad temporal e intimista es piedra angular para su mantenimiento y desarrollo. Por contra, el intimismo de Pessoa nos puede revelar algunas claves interesantes, por que yo bien sé que se sentirá lejano para muchos de los lectores españoles; se sentirá extraño, y hasta difícil. No se me oculta el hecho contundente de la desconexión entre las literaturas peninsulares; ni el desconocimiento, casi total, que padecemos de la literatura portuguesa, sobre todo contemporánea. Pero estos hechos me parecen más bien coyunturales, anecdóticos. Se me antoja que esa dificultad, a la que colabora ese distanciamiento o desconocimiento, se basa en una descomposición de base en la poesía española contemporánea. El intimismo abierto, de gozosa comunión con el mundo; el dramático y agónico buscar lo verdadero en lo puro (que en ocasiones puede evocarnos algunos textos machadianos, o la aspereza reflexiva de Unamuno) es en Pessoa fruto de su implicación en unos movimientos de vanguardia en los que participó (1). El tratamiento y consideración del lenguaje, y del tiempo, no tienen el mismo carácter sentimental que en nuestros poetas, sino que goza de una cierta autonomía crítica, de un cierto distanciamiento analítico; de un conceptismo reflexivo, fríamente reflexivo (incluso en el arrebato), que es la causa de que pueda resultar extraño, o ajeno, al lector medio español; pero que, sin embargo, en el caso de la poesía de Pessoa, es imprescindible llegar a conocer no sólo para entenderla en sí misma, sino para entender en parte muchas de nuestras limitaciones en este terreno.

En Pessoa, y con esto termino, puede haber un eslabón perdido de nuestra cadena poética contemporánea. En la poesía del portu-

(1) Sus relaciones con la revista *Orpheu* y con el poeta Sá-Carneiro, o con el pintor Almada Negreiros, son más que coyunturales. Pessoa fue codirector y principal figura de la revista, cuya vida fue muy efímera, a pesar de significar la irrupción en Portugal de los movimientos de vanguardia.

gués se atemperan, se equilibran (en un prodigio de personalidad y originalidad) el ilogicismo de las vanguardias y el sentimiento hondo, meditativo e íntimo de la mejor tradición poética peninsular. Maridaje difícil que, no obstante, Pessoa ha sabido religar perfectamente. No en vano dice Rafael Santos Torroella, paciente y ejemplar traductor de estos *Poemas escogidos* (2), que «en el fondo, en Pessoa lo que hay es un poeta profundamente religioso. No importa que no participara de todas veras en credo alguno, ni siquiera en ese neopaganismo sobre el cual discurrió tan afanosa y agudamente en sus escritos en prosa, como en búsqueda desesperada de un clavo ardiendo al que agarrarse. Para él, "todo arte no pasa de ser un ritual religioso". Y es este ritual el que intentó vivificar de algún modo desde sus creaciones, sin lograrlo nunca. En ello está el sentimiento trágico de la vida —el yo— y de la belleza —la poesía— que alienta con tan íntimos desgarros en la mayoría de sus versos». Poco puedo añadir yo. Sino que es ésta la *pura verdad* de ese gran poeta nacido en Lisboa en 1888 y muerto en el Hospital de San Luis de la capital portuguesa en 1935, que se llamó Fernando Pessoa, o Alberto Caeiro, o Ricardo Reis, o Alvaro de Campos...—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

JULIAN GALLEGO: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* Aguilar, Madrid, 1972.

«No sería lógico que esa sociedad (del Siglo de Oro), acostumbrada a los juegos de palabras y de ideas, hubiera considerado la pintura como un arte *puro,* sin mancha alguna de literatura o de expresión... la pintura española de aquel período no fue tan *realista...* como muchos repiten; y la lectura de ciertos cuadros, incluso en ocasiones aquellos que aparentan ser los más puramente pictóricos, ofrece tantas dificultades como la de unos textos escritos en una lengua que ya no es la nuestra.»

Con estas palabras explica Julián Gállego en su introducción el propósito fundamental de su libro. Y así, sin que veamos aparecer nunca el aire un tanto teatral de muchos alegatos apasionados, nos

(2) Fernando Pessoa: *Poemas escogidos.* Versión y prólogo, Rafael Santos Torroella. Ed. Plaza y Janés. Selecc. Poesía Universal. Barcelona, 1972. 249 pp.

introduce en un terreno polémico y difícil. Desmontar los esquemas rutinarios que predominaban a la hora de enfocar el momento culminante de la pintura española; desmontarlos, además, nos atrevemos a decir, de un modo definitivo, contundente: este es el mérito principal de la obra que comentamos. Debajo de esas realidades *fotográficas* captadas por los pintores españoles del Siglo de Oro se esconde un mensaje oculto, a veces tan complicado como un sermón, una lección teológica, genealógica o una alegoría de varia índole. ¿Cómo podemos llegar nosotros, en nuestros días, a comprender algo semejante? Ordenamos las imágenes con una gramática aprendida en el cinematógrafo, con la revista ilustrada, el anuncio comercial o el comic. Es decir, ordenamos las imágenes sin traerlas al nivel de la conciencia, subliminalmente, y todas las asociaciones de imagen-contenido son tan instantáneas que hemos de esforzarnos no poco a la hora de imaginar los hábitos perceptivos predominantes en la sociedad que produjo esas obras tan fáciles de reconocer (Velázquez, Ribera, Zurbarán, Murillo...) y tan difíciles de comprender.

La evidencia de esta dificultad y también la necesidad de verificar la tesis general (el *realismo* no es sino un velo que encubre un idealismo trascendente) llevan a Gállego a dividir su trabajo en dos partes. En la primera analiza la cultura de los símbolos en la España del siglo XVII, la cual le da la base suficiente para estudiar en la segunda los «Aspectos simbólicos de la pintura española». Las dificultades para un estudio de la cultura simbólica se ven aumentados con frecuencia por problemas terminológicos que Gállego aborda de un modo decidido en las primeras páginas del capítulo primero. Distingue entre signo y símbolo desechando el primer término por no constituir el objeto de su análisis. Las confusiones entre emblema, empresa, jeroglífico y alegoría exigen una clarificación. «En el *emblema* hay un contenido moral que no es exclusivo de un individuo, sino que pertenece a la sociedad entera, con tal que sea capaz de interpretarlo. La *empresa* (o divisa) es, en cambio, patrimonio de una persona o familia, a menudo un mensaje secreto... las empresas derivan de una cultura caballeresca y todos los libros de caballerías las emplean...» «En el Siglo de Oro el *jeroglífico* es un auténtico emblema, es decir, una pintura que esconde una intención moralizante, a que un letrero alude escuetamente.» El *símbolo* es «una figura o imagen empleada como signo de una cosa, siempre que señalemos que esta *cosa* es en principio abstracta: virtud, vicio, etc.». La *figura alegórica*, en cambio, «designa, en el lenguaje corriente, la personificación, bajo una forma ordinariamente humana, acompañada de atributos característicos, de una virtud, de

un vicio, de una tendencia o inclinación, de un ser abstracto, de un ser colectivo, de un resultado moral».

El empleo constante de estos términos a lo largo de la primera parte de la obra nos da la medida de la temática que ocupa a Gállego. Su conocimiento de la literatura alegórica (realmente asombroso para un historiador del Arte) le permite descubrir con precisión las fuentes de la cultura simbólica española y su evolución a lo largo del siglo XVII. En este punto nos parece instructivo su análisis de tres bibliotecas ideales para el «aficionado a las bellas artes» o para el artista y correspondientes a tres generaciones distintas. El traductor de Vitrubio, Lázaro de Velasco, muerto en 1585, poseía, entre otros, libros como los *Emblemata*, de Alciato; los *Jeroglíficos*, de Horapolo, los de Pierio Valeriano; los *Symbolicarum Questionum*, de Bocchi; las *Empresas*, de Paulio Giovio; *Il Rota osia dell'imprese*, etc. Su biblioteca delata «la fácil entrada de los libros emblemáticos en la Península, ya que su contenido no despertaba suspicacias en cuanto al dogma». Velázquez, a su muerte (1660), poseía, entre otros libros adscribibles a una cultura simbólica, la *Philosophia secreta*, de Moya; los *Hieroglyphica*, de P. Valeriano; las *Metamorfosis*, de Ovidio; el *Orlando Furioso*, dos tratados de iconología, etc. Al lado de esto, su biblioteca muestra abundantes tratados sobre anatomía, astronomía, perspectiva, amén de las obras clásicas sobre pintura. Velázquez, «aunque aficionadísimo a las ciencias físicas y naturales, está muy lejos de desdeñar los tratados sobre mitología, símbolos e incluso astrología». La tercera biblioteca analizada procede de una invención literaria: se trata de la que *Parrasio Tebano* propone en su novela alegórica *Arcadia pictórica*. En fecha tan tardía como 1789 perdura la importancia colosal de la mitología y de la alegoría, pero «toda referencia a emblemas y empresas ha desaparecido totalmente». La fábula sentenciosa y enigmática propia de finales del siglo XVI inducía a la consideración de que la naturaleza es un libro en clave que puede leerse con la observación atenta y el análisis de secretas correspondencias. Entre este concepto y el empirismo del siglo XVIII, los ingenios del seiscientos se divierten escondiendo bajo apariencias triviales y prosaicas los más complicados pensamientos alegóricos. Este modo especial de enfrentarse a la realidad es el resultado de una cultura que tiene antiquísimas fuentes literarias, las cuales, aunadas a las influencias de la cultura alegórica y emblemática de los otros países europeos, producen en España un verdadero aluvión de tratados, relaciones, manuscritos, etc. (además, por supuesto, de casi toda la producción artística), plagados de empresas, emblemas y juegos ingeniosos de correspondencias. Julián Gállego va analizando detenidamente las relaciones entre mitología y alegoría

(capítulo que contiene interesantes observaciones para la segunda parte, como, por ejemplo, el papel del *jardín* frente a la *selva,* en esa cultura de correspondencias apta sólo para iniciados. Con el final del capítulo III, dedicado a los libros de emblemas, empresas y jeroglíficos, se da paso a uno de los más importantes del libro: el que analiza el modo de vivenciación cotidiana de ese sentido *referencial* propio de la cultura de la época. El teatro, dominado por una furia simbólica y alegórica, entusiasmaba al pueblo y a la Corte. Pero en el Siglo de Oro *todo es teatro* y no sólo porque la palabra tuviera significado diferente al que le damos hoy, sino porque todos los acontecimientos de la vida cotidiana «toman un aire teatral que choca a los forasteros». La liturgia, las ceremonias que exige la etiqueta social y hasta cada uno de los gestos privados, adquiere un sentido de *representación.* Gállego habla con donosura de *los gestos* sin olvidar los reflejos que todo esto puede tener en las artes plásticas. Pero el ejemplo más espectacular y fascinante nos lo brindan las fiestas, las entradas, los espectáculos reales en el Buen Retiro... Entre éstos destacan las obras teatrales de complicada escenografía con decorados plagados de sentidos simbólicos ocultos. Respecto a *las entradas,* el libro de Gállego es elocuente al revelarnos la pasión a los arcos triunfales y a las escenografías de ocasión, demostrada por las autoridades de cada pueblo o ciudad. La visita de los monarcas o de cualquier personaje importante era el pretexto para la erección de complicados aparatos alegóricos de duración tan efímera como la visita en cuestión. En ocasiones, como cuando Felipe III visitaba Lisboa, «todas las clases sociales, incluso las menos cultas (zapateros, alfareros, panaderos, etcétera) compiten en mitología y emblemática en los arcos que cada gremio brinda tanto a la gloria del regio visitante como a la envidia y admiración de sus vecinos, y que para una misma idea, a veces de lo más trivial, hay tal pluralidad de símbolos que las explicaciones escritas son casi siempre necesarias». Tanta importancia como las entradas parecen revestir *los entierros* y *las procesiones,* manifestaciones éstas que han perdurado hasta nuestros días con ciertas modificaciones en muchos lugares de España y también de América: «Los países americanos —dice el autor— dejan atrás a la metrópoli en extravagancias costosas...» Como no podía ser menos, la cultura teatral, gestual, alusiva y simbólica, produjo al otro lado del océano frutos nada despreciables; no habría estado mal, pensamos, que Gállego hubiese analizado un poco más profundamente este punto que sólo queda vagamente sugerido.

La segunda parte, dedicada ya exclusivamente a la pintura, presenta una flexible división metodológica en tres capítulos que nos

llevan de los grandes conjuntos (cap. I) a la interpretación simbólica del objeto real (cap. II), para terminar con el análisis de los «sistemas de organización simbólica del cuadro» y relaciones entre el personaje y la composición (cap. III). Aunque nos habría parecido más lógico en orden a una mejor estructuración de la obra situar en último lugar el capítulo I de esta segunda parte (se pasaría así del *objeto aislado* al *cuadro* y de éste al *programa* compuesto por varias pinturas), comprendemos los motivos que el autor puede haber tenido para esta ordenación: remachar en el último capítulo con el análisis de las alegorías de nuestro máximo *pintor de la verdad,* Velázquez, una teoría que, a nuestro juicio, queda sobradamente probada al terminar de leer los primeros capítulos.

Aunque Gállego no lo diga expresamente, su observación de que un cuadro *se lee* («todos los demás méritos de la pintura no son sino el pedestal que hace brillar más ese contenido, intelectual y visual»), presupone que se trata de un *mensaje,* el cual ha de ser descodificado. Es quizá en este punto donde Gállego sortea más hábilmente una de las trampas típicas de este tipo de estudios y que consiste en considerar la obra de arte como algo unívoco, explicable con un único sistema de referencias culturales o económicas, lo cual equivale a desfondarla y a desnaturalizarla. A lo largo de su exposición no deja de recordar lo que constituye «la riqueza inagotable del lenguaje pictórico: su ambigüedad». De este modo, aunque trata de explicar la obra pictórica con todo el bagaje emblemático y alegórico que había sido analizado en la primera parte, no olvida que la misma cultura «para ingeniosos» que produce esas obras, es deliberadamente oscura y problematizante: «Cabría preguntarse si en esos signos voluntariamente ambiguos no se esconde una astucia de sibila, respondiendo a sus clientes con fórmulas al propio tiempo muy claras y muy oscuras, que significan a la vez sí y no.» ¿Cómo extrañarnos entonces de la cautela —quizá modestia— con la que el autor emite su propia interpretación de un conjunto de pinturas o de ciertos detalles o cuadros concretos? Parece, pues, evidente el deseo de Gállego de mostrar la multiplicidad de mensajes subyacentes bajo unos determinados signos plásticos. Eso es algo que no puede agotarse en un solo libro, por ambicioso que éste pretenda ser.

Entre los conjuntos de pinturas con contenido simbólico destaca la Decoración del Escorial, la Merced Calzada de Sevilla, el Salón de Reinos del Buen Retiro y, sobre todo, el interesantísimo Hospital de la Caridad de Sevilla. En todos estos casos es imposible *leer* el significado de cada cuadro concreto porque «precisamente en su colocación y relación se hallaba la lección alegórica del conjunto». A un signifi-

cado alegórico concreto (el de cada una de las pinturas) se superpone una alegoría global. Un ejemplo muy ilustrativo de esos dos niveles de lectura estaría constituido por el citado Hospital de la Caridad con los célebres *Jeroglíficos del tiempo y de la muerte,* de Valdés Leal, cuadros que cumplen su función dentro del conjunto alegórico pero que, separadamente, pueden ser fácilmente comprensibles para los introducidos en las convenciones de este tipo de pintura.

La evolución hacia la gran alegoría de tipo internacional, el papel de los tratadistas en el establecimiento de una iconografía simbólica y el influjo de la Compañía de Jesús en la creación de este arte de correspondencias, son jalones que van contribuyendo a la fijación de unos modos icónicos inmodificables. En este proceso no es desdeñable el papel que correspondió a algunas obras como los *Ejercicios espirituales,* de San Ignacio: con la célebre *composición viendo el lugar,* se contribuía, consciente o inconscientemente, a encarnar lo divino y trascendente en los ropajes de la triste y material realidad visual. Al final de este capítulo I de la segunda parte hace nuestro autor una especie de pequeño *excursus* preguntándose por las posibles desventajas de esta limitación temática impuesta a los pintores. Reducir, como parece hacer Gállego, la «calidad» de un cuadro al modo de interpretar un tema cualquiera, es casi como olvidar la función de ese cuadro. En el Siglo de Oro, al menos, es muy posible que el asunto contase tanto, si no más, que los aspectos puramente sintácticos de la obra (formas, colores, etc.). Pero no es este el momento de discutir este punto marginal, sino de resumir como podamos la perfecta trabazón y secuencia lógica de los dos últimos capítulos del libro. Los objetos concretos de cada cuadro, no son objetos sin más, sino símbolos que delatan otra realidad, viene a decirnos más o menos el capítulo II. «En la Escuela Española, tan calificada de «realista» (con un adjetivo que no tuvo sentido hasta el siglo XIX), una taza de agua puede significar la pureza fecunda de María (Zurbarán); un frasco de vidrio, la dignidad del sacerdocio (Ribera); una manzana, el pecado (Zurbarán); una rosa, el amor (Murillo)...» Hay un lenguaje de los colores que se manifiesta en los ropajes de los personajes y en las flores y frutas. La afición española a la pintura de bodegón y al florero no debe ser considerada como la extensión de un gusto por la pintura profana: la rosa, el clavel, la margarita, la violeta, el ranúnculo, el azahar, la azucena... tiene su significado concreto y lo mismo cabe decir de las frutas que «son como el símbolo de lo útil y de lo agradable. Representan la Vista, el Olfato, el Tacto, el Gusto. Y sirven de alimento, lo que no es de despreciar». De otro lado, «las frutas pueden indicar también virtudes (y hasta vicios), es

decir, actitudes morales». Para Gállego, pues, el Bodegón Contini (Zurbarán) sería un *homenaje a la Virgen* y cosas similares pueden decirse con respecto a los bodegones de ese grupo toledano que encuentra en Sánchez Cotán su mejor representante. Las *vanitas*, los vestidos, las joyas, las mesas que aparecen junto a los retratos de personas importantes, los relojes, el espejo, los cortinajes, los sillones, los perros, la actitud de los caballos, las espadas, los guantes... Para Gállego todos los objetos por insignificantes que nos parezcan tienen un contenido simbólico y trascendente.

Pero si importantes son los objetos qué no decir de «la organización significativa del cuadro, de la manera de concebir las relaciones entre el personaje y la composición general de la obra y el alcance de esta en los problemas de espacio-tiempo, imaginarios o materiales». De esto se ocupa en último lugar. La división, por cuestiones de método, entre *cuadros de interior* y *cuadros de exterior*, le permite luego ir viendo los trasplantes *a lo profano* de estructuras sacras o viceversa, lo cual puede tener relación con el sentido alegórico de composiciones como *Las meninas* por poner algún ejemplo. La relación fondo figura en ciertos retratos regios de Velázquez, la situación de ciertas figuras en el conjunto de la composición (*Recuperación de Bahía*, por Maíno...), etc., se revelan como elementos importantes a la hora de desentrañar ese sentido no evidente para nuestros ojos acostumbrados a la visión rápida y a la comprensión instantánea. Las estructuras compositivas como *santos apareados*, el *santo intelectual* y otras muchas concluyen con el análisis magistral del *cuadro en el cuadro* quintaesencia del esoterismo de la pintura *realista* del barroco. Los análisis más serios y rigurosos aplicados a cuadros como *Las meninas* o *Las hilanderas* aparecen casi siempre con una grieta indelatable. Y es que el realismo trascendente de la pintura española del Siglo de Oro es también la mejor expresión de la duda y de la ambigüedad del barroco.

Un libro, en suma, definitivo, este de Julián Gállego que tiene, además, el mérito de estar muy bien escrito y de dejarse devorar con gran facilidad. Lo que no es poco en una obra de erudición tan asombrosa y aquilatada como ésta (véase si no la abundante bibliografía). Su versión española —aparecida cuatro años después que la francesa— viene a llenar un hueco en el elenco de nuestra bibliografía artística que ya empezaba a ser molesto.—*JUAN ANTONIO RAMIREZ (Francisco Suárez, 7. MADRID-16).*

JOSE ANGEL CORTES: *Entrevistas con directores de cine italiano.* Colección Novelas y Cuentos. Editorial Magisterio Español, S. A. Madrid, 1972; 266 pp.

La historia del cine italiano es una de las más interesantes, dadas sus muy peculiares características, del grupo de los grandes países productores. Nacido tardíamente, como consecuencia del francés, su etapa *muda* es truncada, en su mejor momento, por la llegada del fascismo. Después de un largo período de silencio, finalizada la segunda guerra mundial, se produce el auténtico nacimiento del cine italiano, con una fuerza que en muy escasas ocasiones ha tenido ningún otro movimiento cinematográfico. En muy pocos años no sólo recupera el tiempo perdido, sino que crea un estilo, denominado *neorrealismo,* que consigue sacar al cine del callejón sin salida en que le había situado la llegada del *sonoro;* después de quince años de encadenamiento a la palabra, el cine vuelve al camino de libertad e imaginación que había recorrido durante la etapa *muda;* han pasado los años del clasicismo norteamericano, el único estilo válido desarrollado durante la primera etapa del *sonoro,* y el cine vuelve a tener la posibilidad de crecer libremente, según las diversas características nacionales.

El *neorrealismo,* cuyos orígenes se encuentran en el naturalismo francés, y más concretamente en algunas películas de Jean Renoir, como *La chienne* (1931) y *Toni* (1934), supone la creación de un amplio grupo de obras que, a niveles mundiales, influyen directamente en la aparición del primer cine independiente japonés, la creación de la escuela de Nueva York, las determinantes, dentro del terreno español, de las primeras películas de Luis G. Berlanga, el nacimiento de la nueva ola francesa y de la larga serie de nuevos cines nacionales que, desde este momento, comienzan a aparecer en los más variados lugares del mundo; y, a niveles nacionales, constituyen una sólida base sobre la que se construye el cine con un mínimo de interés realizado en Italia hasta la actualidad.

El cine, por ser al mismo tiempo un arte y una industria, refleja, mejor que cualquier otra actividad, de forma directa las oscilaciones socioeconómicas del país productor. Este fenómeno, que como es lógico se produce en todas las cinematografías del mundo, tiene una especial claridad en la italiana al, por un lado, haberse desarrollado, desde el final de la segunda guerra mundial, dentro de un clima de libertad homogéneo y superior al medio de las restantes cinematografías europeas y, por otro, como ya ha quedado dicho, haberse

desarrollado uniformemente sin apartarse del esquema inicial creado por el movimiento *neorrealista* y, también, por haber gozado continuamente del apoyo popular. De forma que desde la evolución de la problemática personal de los grandes creadores, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti y Pier Paolo Pasolini, hasta la de los *géneros* tradicionales como son la comedia y el cine político, se puede apreciar las diferentes etapas que ha ido atravesando la sociedad italiana durante estos años.

Pero el estudio de este interesantísimo fenómeno aún no ha sido estudiado con el interés que merece; los italianos, los más indicados para hacerlo, no parecen darse cuenta de la fuerza y el interés que su cine ha supuesto dentro del panorama mundial; y los franceses, que en estos últimos años, a través de las revistas especializadas, han comenzado a prestarle la atención que merece, sólo conocen una seleccionada parte de la producción, dadas las dificultades de exhibición que siempre ha encontrado el cine italiano para su distribución en Francia. De aquí el interés inicial que despierta cualquier estudio sobre el fenómeno del cine italiano.

Entrevistas con directores de cine italiano, título especialmente desajustado, supone un primer intento español de acercarse a este complejo tema. Consta de una brevísima y anodina presentación general, de catorce entrevistas con otros tantos realizadores italianos en activo y de una introducción particular y una filmografía de cada uno de estos directores. Aunque, por lo tanto, no tiene nada que ver con el amplio y minucioso estudio que requiere el tema, supone un aporte de una serie de materiales de primera mano, siempre útiles e interesantes.

Una vez con el libro en las manos lo primero que llama la atención es la selección de realizadores entrevistados. Se ha pretendido, indudablemente, un acercamiento al cine de *qualité,* en la medida en que no sólo se ha prescindido de los directores de lo que pudiéramos denominar el *boom* comercial de estos últimos años, Sergio Leone respecto al *western* y Darío Argento respecto al *thriller,* sino también de los representantes de la comedia, como Dino Risi por poner el ejemplo más característico; pero, dentro de los límites fijados, faltan nombres imprescindibles: en primer lugar, Roberto Rossellini, a quien los entrevistados se refieren continuamente, y, a otro nivel, Bernardo Bertolucci y Marco Bellocchio, figuras capitales en el actual momento cinematográfico, y, dentro del grupo de los recién llegados, Carmelo Bene y Gianni da Campo, por citar sólo dos de los más interesantes. Aunque el autor, para tratar de salvar esto, dice: «... pensé en dedicar un segundo libro a la nueva generación italiana y

prescindí de una serie de ellos» (p. 5), refiriéndose a la *gente joven,* según sus propias palabras. Pero, en este caso, ¿por qué incluye a Nelo Risi y a Lina Wertmüller, pertenecientes a esta generación que, dice, ha quedado relegada a otro volumen, cuyo interés, además, es nulo?

Pero lo peor resulta, sin duda, la primera ojeada en la medida en que se descubre, al final de cada entrevista, una cosa que se denomina *filmografía,* en donde se mezclan, de muy mala manera, títulos de películas en castellano, italiano y, en algún caso, de ambos idiomas, con referencia a los años de producción, en donde no sólo no están la totalidad de las obras realizadas por el autor entrevistado, sino que ni siquiera aparecen las citadas durante la entrevista; a veces tienen el nombre cambiado y otras, como en el caso de la correspondiente a Gillo Pontecorvo, página 224, *La lunga strada azzurra* (1957), aparecen reseñadas como obras diferentes, una bajo el título con que se estrenó en nuestro país, *Prisionero del mar,* y otra con un falso título italiano, *La grande strada azzurra.* A lo que hay que sumar una defectuosa traducción de algunos términos y a errores tan garrafales como el que aparece en la página 237, donde al realizador inglés afincado en Estados Unidos Alfred Hitchcock se le llama Hitckok, dando lugar a posibles confusiones con el también inglés Douglas Hickox.

Pero los grandes fallos del libro se derivan de que su autor, por un lado, no parece haber visto o tener referencias de una mínima parte de las películas de los realizadores entrevistados y, por otra, que, en realidad, lo que ha hecho no son entrevistas, sino una encuesta. De lo primero resulta que con Mauro Bolognini se habla casi exclusivamente de *Metello* (1970), representativa de su obra, pero que no es lo mejor; con Vittorio Cottafavi, de *I cento cavalieri (Los cien caballeros,* 1965), olvidando su interesante y desconocida etapa inicial dedicada al melodrama; con Damiano Damiani, de *La moglie piú bella (Sola frente a la violencia,* 1970), olvidando el resto de su muy irregular producción; con Vittorio de Sica, de su etapa neorrealista, la más conocida de su supervalorada obra; con Marco Ferreri, de su etapa española, llegando a decir que «*Dillinger é morto* (1969) es un filme policíaco que a primera vista estaba concebido como película consumística de segunda fila» (p. 113), lo cual significa que no sólo no se ha visto, sino que no se tiene la menor idea de lo que es; con Alberto Lattuada, de sus adaptaciones literarias, olvidando el resto de su obra y su faceta, quizá más interesante, de descubridor de actrices; con Mario Monicelli, de algunas de sus últimas producciones, olvidando su etapa inicial realizada en colaboración con Steno.

Por lo cual resulta que sólo dan una visión aproximada de sus obras las conversaciones con Vittorio de Seta, Pier Paolo Pasolini, Elio Petri y Gillo Pontecorvo —aunque en este caso se pierde el hilo en la página 214, donde se comienza a hablar de *Kapó* (1960) y se termina hablando de *La battaglia di Algeri* (1966), como si se tratase de la misma película—. De lo segundo resulta que, en lugar de dejar hablar libremente al entrevistado y tratar de seguir el hilo de la conversación, continuamente se corta con las preguntas que constituyen la encuesta que, además, tienen un interés muy escaso por corresponder a obsesiones demasiado particulares del autor, como la división en cine de personajes y cine de circunstancias, el cine político y *Z* (Costa-Gavras, 1970), el *Underground*, el empleo del color, el interés de la televisión y las técnicas *neorrealistas.*

Del conjunto destacan las conversaciones con Pier Paolo Pasolini, Elio Petri y Vittorio Cottafavi en cuanto a su calidad, debido a haber llegado a un máximo entendimiento con el autor, tal vez motivado por su simpatía personal; la de Federico Fellini en cuanto, al estar hecha por escrito, refleja con mayor claridad la incoherencia de las preguntas; la de Nelo Risi y Lina Wertmüller porque su interés es prácticamente nulo debido a la baja talla de sus respectivas personalidades, y, por último, la de Marco Ferreri, donde se llegan a unos límites de incomprensión altamente elocuentes del señalado planteamiento de las conversaciones.

El autor, José Angel Cortés, periodista tangencialmente conectado con el cine, realizó estas conversaciones durante 1970; comenzó a publicarlas en el diario *Madrid* en 1971, pero su repentina desaparición hizo que tan sólo viesen la luz algunas de ellas, y ahora, finalmente, ligeramente aviejadas, aparecen en forma de libro, antecedidas de unas curiosas y periodísticas introducciones donde se habla más de las respectivas casas de los directores que de su obra cinematográfica. Si, como se indica en la página 5, el libro dedicado a la *gente joven* «está hoy en avanzado proceso de elaboración», deseamos vivamente que consiga superar los múltiples defectos de éste, lo cual no es tan difícil como pueda parecer a primera vista, y logre dar al interesante material de primera mano una forma más trabajada que la dada a éste, deje a un lado sus obsesiones particulares y trate de dar una impresión lo más amplia y exacta posible sobre un tema de alto interés: el cine italiano.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID).*

SABATO DE BOLSILLO

Sea cual fuere la valoración definitiva que tanto el presente como la historia literaria otorguen a su obra, es un hecho incontrovertible el grado de tensión polemizante que los partidarios del escritor argentino Ernesto Sábato esgrimen frente a sus no menos apasionados detractores, lo cual —mientras el mundo sea mundo— quiere decir algo y sólo ventajas representa para el objeto de polémica. Indudables asimismo el renombre y la difusión de Sábato dentro del amplio cuadro de la narrativa actual argentina e hispanoamericana, sólo el curso de los años podrá esclarecer algunos confusos puntos de discusión en torno a sus debelados pros y contras, mientras que Borges, tampoco carente de algunas objeciones, aparece afirmado, sin embargo, en un reconocimiento mucho más compacto y uniforme (circunstancia que, suponemos, puede resultarle a un escritor de verdadera casta, como lo es él, tan grata por un lado como inquietante o incómoda por otro).

Una ejemplar colección de monografías biográficas acaba de dedicar su número 24 a Ernesto Sábato, por obra de la narradora María Angélica Correa (*), algunos de cuyos primeros relatos fueron publicados en las páginas de esta Revista y que ha desenvuelto una amplia labor de periodismo en distintas publicaciones de Argentina y de España.

Familiarizada con la obra, e incluso con la persona de Sábato, y al cabo de una preparación que nos consta ha sido de años, María Angélica Correa logra en éste un manual indispensable dentro de la bibliografía del escritor porteño, y, muy probablemente, el más orientador y completo con que dicha bibliografía cuenta hasta ahora.

Genio y figura de Ernesto Sábato —advirtamos que las cuatro primeras palabras de ese título son comunes a todas las monografías de la colección— consta de seis partes, complementadas por una «Cronología sumaria», que abre el volumen, un apéndice y una colección final de textos escogidos.

La primera parte, prologada por un vigoroso «Retrato de Sábato» («... cuando termina una novela, se queda como vaciado. Esas temporadas en blanco son para él las peores... Asoman los amargos *¿por qué?* y el gesto desilusionado, anticipo de esa máscara que Matilde —su esposa— tanto teme, la de un hombre cuya soledad nada quie-

(*) María Angélica Correa: *Genio y figura de Ernesto Sábato*. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1971.

bra, asediado por el terror de la vejez, de la esterilidad, de la muerte y, paradojalmente, tentado por el suicidio»), se extiende sobre la vida del biografiado: infancia tristona, una adolescencia singularmente crítica e inquieta, el doctorado en Física, los años de París junto a algunos maestros del surrealismo, los trabajos iniciales en la revista *Sur,* la final opción por la literatura con el abandono de la profesión y las disciplinas científicas, y la primera novela, *El túnel,* aconsejada y elogiada a la editorial parisina Gallimard por Albert Camus.

La parte segunda del trabajo de María Angélica Correa se ciñe a exponer y desentrañar la obra de Sábato, empezando por las dos novelas: *El túnel* y, la muy posterior, *Sobre héroes y tumbas.* En el análisis de ambas narraciones, que diseñan perfectamente la personalidad literaria e individual del autor, Correa se muestra honda y completa conocedora de sus claves novelísticas y arriesga decir que él «ve la crisis actual, con absoluta certidumbre, como una crisis fundamentalmente religiosa y no política o social».

Las treinta páginas siguientes dan cuenta a su vez de los cuatro libros de ensayos de Sábato: *Uno y el universo, Hombres y engranajes, Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas.*

«Sábato ante las cuartillas», capítulo que integra la parte «El oficio de escritor», se extiende a lo largo de veinte páginas, revelándonos llamativos aspectos personales del novelista, que luego se reflejarán en su obra: «No sé si la imagen resulta excesivamente melodramática —escribe María A. Correa—, pero Sábato impresiona como una naturaleza agónica, como alguien que se sintiera perpetuamente en riesgo inminente de no ser, y a quien la vida, la certidumbre de vivir, le viniera de fuera, no de dentro, y se viera obligado a agarrarse de continuo, para emplear una expresión suya, *a los bordes de la realidad.* Si me atreviera a usar el término que me parece más exacto, diría que Sábato tiene incesantemente que *nacerse,* en un largo y tenaz esfuerzo de autoafirmación... Se diría que la existencia plena sólo la alcanza en el plano imaginario... ¿Qué es escribir para usted? —le preguntan en un reportaje—. Una oscura condena —responde—, de resultados igualmente oscuros. Ambiguos.»

Una breve semblanza de las teorías novelísticas del escritor deja paso luego al capítulo en el que se da cuenta de las grandes amistades —sobre todo desde el punto de vista de la afinidad literaria o artística— de Sábato: Borges, Pedro Henríquez Ureña, el pintor canario Oscar Domínguez, gran sacerdote surreal.

Cierra, en fin, el excelente trabajo de María Angélica Correa —provisto, como todos los títulos de esta colección, de una nutridísima iconografía del biografiado—, una antología de Sábato, que incluye un

capítulo de la novela que está escribiendo en la actualidad, un pasaje de la primera edición de *Hombres y engranajes*, un artículo aparecido en 1970 en *La Gaceta*, de Tucumán, y dos *pastiches* inéditos: un material, pues, o bien inédito, o bien poco accesible de su obra.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, bloque Azul. MADRID).*

LA PALABRA EFICAZ

Sin duda, «Europa es indefendible». Césaire añade: «indefendible moral y espiritualmente» (1); pero aún podríamos ir más lejos. En los últimos siglos la civilización europea ha tejido una viscosa red de contradicciones, cuya densidad hace hoy justificable cualquier tipo de rebeldía y cualquier estruendo de desesperación. La colonización negroafricana no es un capítulo más, sino una cara de las mil que tiene por cortar el monstruo domesticado de la cultura europea. Monstruo no sólo «indefendible», sino además indefenso. Deliberadas confabulaciones económicas o dudosas coartadas intelectuales no son suficientes para contener un aluvión de crítica que desde dentro y desde fuera amenazan, afortunadamente, con minarlo. Hay hipótesis para todos los gustos: desde el todo es posible hasta el para qué mover un dedo; pero hay sobre todo una creciente toma de conciencia peligrosa ya en sí, se decida por un camino o por otro: nuestra civilización ya no puede engañar a nadie que se enfrente a ella con una dosis normal de clarividencia.

Si esa dosis es desbordante, se transforma en una manifestación extrema de eficacia cultural. Y si además el punto de vista está alejado de Europa y fijo en los focos de ruptura con sus esquemas mentales, la eficacia puede ser definitiva. *Poesía de la negritud*, de Publio L. Mondéjar (2), da testimonio de uno de los más serios intentos de crítica que Europa ha llevado y lleva ya irremediablemente a cuestas. Una crítica contundente, ante la que se podrán esgrimir armas refinadísimas, pero no ideas desgastadas.

Publio L. Mondéjar ha simultaneado su labor de comentarista y crítico de diversas publicaciones periódicas con una investigación tenaz y *apasionada* —quiero subrayar esa palabra— sobre el fenómeno de la

(1) Aimé Césaire: «Discurso sobre el colonialismo.» en *Poesías*. Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1969; p. 163.

(2) Publio L. Mondéjar: *Poesía de la negritud (Antología)*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1972.

negritud. Su reciente libro es, sin lugar a dudas, sólo un extracto de sus estudios, pero es suficiente para conocer el alcance de una conmoción literaria raramente igualable en nuestro siglo.

Como antecedentes de *Poesía de la negritud* hay que destacar la antología preparada por R. Martínez Furé (3) y la llevada a cabo por Antonio G. Ysábal (4). Ambos autores centran su atención en la poesía que Furé llama anónima. Se trata de poemas transmitidos oralmente, letras de danzas rituales, canciones y leyendas de una madurez ideológica realmente asombrosa. Pertenecen estos poemas en su mayoría a épocas anteriores a la colonización y suponen un conjunto diversificado y denso de manifestaciones líricas, en las que queda bien clara la riqueza intelectual de unas culturas que el colonizador europeo intentó y tantas veces consiguió desintegrar. Ysábal acompaña su antología con un estudio sociológico y étnico preciso y esclarecedor que, sin duda, falta en la de Furé. Esta otra tiene, sin embargo, la ventaja de ser lo bastante amplia como para proporcionar una visión muy completa de la poesía tradicional africana.

Pero la negritud es un acontecimiento de nuestro siglo que parte de las consecuencias desastrosas de la colonización y se rebela contra ella con todas las armas a su alcance. Como intentos de acercamiento y de interpretación de la negritud hay que citar, en primer lugar, y por su validez, *Nación y alienación en la literatura negroafricana,* de Fernando Morán (5), donde se atiende sobre todo al movimiento negro norteamericano como una parcela de la negritud con problemática muy propia. Por otra parte, *La negritud,* de Luis María Ansón, es útil para el lector que necesite datos o bibliografía acerca del tema. Las tesis redentoristas y las visiones escatológicas que el autor nos presenta pueden encajar mejor en el género de literatura que en el del análisis sociológico objetivo.

Poesía de la negritud es la primera publicación que nos proporciona una panorámica suficiente del resurgir literario experimentado por una cultura negra afroantillana, basada en elementos tradicionales, pero abocada resueltamente al tema de su difícil ruptura con la opresión occidental.

Mondéjar ha situado su antología en el contexto de la potente toma de conciencia que el hombre negro está llevando a cabo por encima de la costra de civilización que el colonialismo le había impuesto. Ocupa casi la mitad del libro un ensayo en el que el autor analiza

(3) R. Martínez Furé: *Poesía anónima africana.* Instituto del Libro. La Habana, 1968.

(4) Antonio García Ysábal: «Poesía negroafricana tradicional», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 253-54.

(5) Fernando Morán: *Nación y alienación en la literatura negroafricana.* Taurus Ediciones. Madrid, 1964

las motivaciones y las vicisitudes dialécticas de la negritud. Comienza con un planteamiento general del problema: «cultura negra y colonialismo son dos conceptos unidos. La colonización es la resultante de una relación de fuerzas y hechos sociales, económicos y políticos condicionados por el capitalismo moderno en una última fase de expansión imperialista» (p. 10). El negro es anulado personal y culturalmente por la función subordinada a que el europeo lo destina. «Ellos han sabido hacer tan bien las cosas, que un día nos hemos destruido a nosotros mismos» (León G. Damas, p. 11). Ellos son los civilizados, los europeos, de los que una canción infantil Ewe Togo dice:

El europeo es un niño:
no habla nuestra lengua,
se incomoda si madre no le entiende,
El europeo es un niño:
se preocupa muy poco de los demás... (6).

El europeo es el amo, y el negro es un «subhombre». Partiendo de esa base, de ese «exilio de sí mismo» (p. 9), la negritud se erige en movimiento de reivindicación integral, que abarca toda la condición humana y que tiene su más idónea forma de expresión en su literatura.

Pero la lengua en que se expresan estos autores es la que el colonizador les impuso. «¿Puede, en realidad, darse una poesía auténticamente negra en una lengua extranjera?» (p. 13). La diseminación de lenguas en Africa, la falta de grafía en casi todas ellas y la misma educación europea de los poetas de la negritud hacían imposible una expresión totalmente autóctona. Pero los idiomas europeos son utilizados con tal sentido de frustración y de rebeldía que, en boca de Césaire o de Craveirinha, el francés o el portugués resultan extraños y revulsivos. Y por si su situación histórica no fuera suficiente para marcar la lengua extranjera con ritmos y latidos propios, la mayoría de estos poetas hablan el lenguaje universal del surrealismo, uno de los pocos idiomas, si no el único, con el que «la actividad de interpretación del mundo puede seguir vinculada a la de transformación del mundo» (7). El idioma es ingrediente fundamental de una cultura, pero en una misma cultura la expresión convencional y embaucadora de un político o de cualquier publicista de un régimen represivo se aparta cada vez más de las manifestaciones literarias o científicas que se empeñan en esclarecer situaciones, en «interpretar el mundo». Son formas expositivas tan diferentes dentro de un mismo idioma que a la larga acaban siendo idiomas distintos. Los poetas de la negritud utili-

---

(6) Antonio García Ysábal: *Op. cit.*, p. 117.

(7) André Breton: «Discurso en el Congreso de Escritores», de *Manifiestos del Surrealismo*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969; p. 269.

zan una lengua formal e irremediablemente extranjera, pero operativamente propia; propia a ellos y a todos los que la emplean con intención de sacar a la luz la realidad oculta bajo las impuestas apariencias de realidad.

Más arriba he dicho que Mondéjar ha preparado este libro apasionadamente. No creo que haya habido premeditación en esta forma de trabajar, pero desde luego sí ha habido acierto. Porque de la negritud raramente se puede hablar si no es al rojo vivo. A lo largo del prólogo vibran el asombro y la indignación. «Unicamente puede transformarse en poeta la persona estremecida» (8), y Mondéjar roza formas elementales de poesía al hablar estremecidamente de poetas que son víctimas y celebrantes de un poderoso estremecimiento. En más de una ocasión parece que limitaciones de espacio le han obligado a precipitar su expresión y a concentrar en series de calificativos y en afirmaciones rotundas lo que podrían haber sido exposiciones más amplias. Con frecuencia se aprecia que el autor resume un informe que, de haberle sido posible, habría completado abundantemente. El libro pertenece a una colección programada para dimensiones más reducidas, y está claro que la colección le viene estrecha. Pero en ningún momento esas limitaciones se traducen en confusión, y del principio al final queda patente cómo y por qué estamos ante uno de los brotes literarios más interesantes de nuestro siglo. Y ya que estoy hablando de defectos más técnicos que de contenido, aprovecho para hacer una llamada de atención a una editorial que, si bien es tan escrupulosa en la elección de temas, deja salir a la calle libros suyos lamentablemente editados. En *Poesía de la negritud* hay, aparte de erratas muy numerosas e incómodas, un imperdonable descuido general de la edición, que hace dificultosa su lectura.

Para la traducción de los poemas, Mondéjar se ha ayudado de Julio E. Miranda y de Roseline Paelink. Del trabajo en equipo ha resultado lo que creo es más que suficiente en una traducción de poesía —siempre limitada por obstáculos insalvables—: la expresión es verosímil por completo, e incluso el ritmo y el calor de muchos poemas nos llevan desde cerca (véanse casos extremos, como el poema «Han venido esta noche», de Damas (p. 59); el fragmento de «Cuaderno de un retorno al país natal», de Césaire (p. 67) o la fluidez del cuento de Keita Fodeba «Amanecer africano»).

En estos poetas se entrelazan dos fuerzas motrices complementarias: el reencuentro-afirmación de su personalidad negra y el rechazo de la impostura colonial. Los temas originales que han movido la misma evolución de la humanidad aparecen aquí resaltados por la marca

(8) Ernst Fischer: *El artista y su obra*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1972; p. 93.

del contacto directo con las dos potencias enemigas e integrantes del propio poeta: la naturaleza, implacable hasta en su hermosura, y la injusticia, que urge rechazar. La muerte, el sexo, la denuncia, el grito de rebeldía, la canción ritual, el conjuro, la añoranza del propio ser relegado, llenan estas páginas del pleno sentido que sólo puede tener el arte hecho por absoluta necesidad. Ni una sola frase escéptica: todo es lucha, descubrimiento, vida transformada en manifestación. Es sintomático que muchos de estos poetas militen en partidos revolucionarios contra los europeos ocupantes o contra los mismos gobiernos negros filiales de Europa y mal camuflados bajo la capa del tipismo o de la democracia. Tristeza, sí, y rabia y desolación interna y resentimiento y odio, pero nunca escepticismo. Por el contrario, las palabras se clavan en su objetivo. Las palabras ahuecadas por la rigidez administrativa se yerguen con el brillo de la eficacia. Es palabra esencialmente creadora, expresión de una ontología tumultuosa, mítica y temible. Palabra que encierra la virulencia de la maldición y la densidad del proverbio:

El rayo sobre vuestras cabezas soy yo
el viento que todo lo destruye soy yo
... ...
he venido a disecar a vuestros perros
disecaré también vuestras leyes feroces
... ...
el día que Menphis arda seré yo
el día que arda Johanesburg seré yo...

(Depestre, p. 108)

Llora a tus hijos, Europa. ¡Llora!

(Rabemananjara, p. 93)

llora, porque estás

horriblemente cansada de tu esfuerzo inmenso

(Césaire, p. 72)

llora, porque

soy de la enorme raza de los volcanes
... ...
y hago estallar mi biología
en lluvia de estrellas sobre vuestras cabezas

(Depestre, pp. 108-109)

El poeta se siente entre el europeo

con las manos horriblemente rojas de sangre de su civilización

(León G. Damas, p. 59)

y clama a sus elementos:

noche que me libera de las razones, de los salones, de las matanzas hu-
[manizadas,

... ...

noche que funde todas mis contradicciones en la unidad primera de la
[negritud.

(Sengor, p. 81)

Como continuadores del movimiento en una segunda generación figuran David Diop, Keita Fodeba, René Depestre y Félix-Tchicaya U'tamsi, que hacen una poesía combativa y rabiosamente lúcida. Los representantes de la poesía negra en lengua portuguesa son Agostinho Neto, cuyo poema «El llanto de Africa» es sobrecogedor; José Craveirinha, que escribe con una concisión directa y formalmente impecable, y Kalungano, en quien el grito se hace presencia universal:

Yo estoy aquí
bien vivo
en la voz de Robenson y Hughes
Césaire o Guillén
Codigo y Black Boy renacidos
transformando con mi cuerpo
los fundamentos de la vida

(P. 127)

Cierran la antología tres poetas nigerianos de la novísima generación negra, Gabriel Okara, John P. Clark y Soyinka, en cuya poesía, indudablemente valiosa, se entrevé un cierto descenso de tensión, quizá un embotamiento de los temas en aras de un lirismo menos manifiesto y en muchos casos más occidentalizado.

En la última parte del prólogo Mondéjar analiza las condiciones socioeconómicas que han determinado en los pasados decenios un cambio de mentalidad de los miembros de la negritud. Si en principio la negritud fue una eclosión rebosante de posibilidades, poco a poco su contenido ideológico fue derivando hacia una cómoda adecuación a las circunstancias históricas movilizadas por la aparente liberalización llevada a cabo por los países colonialistas. Su espíritu fue utilizado por los mismos dirigentes negros para acunar en engañosas declaraciones de principios a los pueblos que estrenaban su mísera independencia. Y de esa forma se malversaba el verdadero sentido de un movimiento que, por pura clarividencia dialéctica, no podía conformarse con destronar a los amos blancos para entronizar a los amos negros. Ya no es sólo un problema de autoafirmación vital; ahora se trata abiertamente de una lucha de clases. En esta neonegritud la dispersión literaria es

mayor, pero la radicalización política es mucho más clara. Franz Fanon (9) señala certeramente la nueva condición social del negro, consecuencia del trauma colonial y de la reacción metódica del neocapitalismo. Mención aparte merecen los poetas negros de las colonias portuguesas, cuyo entorno no ha cambiado y en las que la lucha armada sigue alimentando una poesía desgarradora y combativa. Pero gran parte de la negritud se ha diluido en polémicas nominalistas y en adaptaciones alienadoras. Cabe pensar —esperar, temer— que lo que hace cuarenta años tuvo necesidad de aparecer como negritud, hoy se esté fraguando con otro nombre, pero con el mismo sentido, quizá con menos exaltación, pero con una más coherente madurez teórica.

«Una introducción necesaria» es el título de la primera parte del prólogo. Todo el libro es «una introducción necesaria» al fenómeno cultural que ha puesto de pie e impuesto ante nuestros ojos —en muchos aspectos, para siempre— la presencia del negro. El autor ha preparado el libro «poseído» por el tema. Un tema tan complejo y de tantas repercusiones en el actual desarrollo de los pueblos negros, que todavía tiene mucho que explicarse y que explicarnos. De investigadores como Mondéjar se puede esperar —¿se puede exigir?— la elucidación de esas enormes riquezas críticas de nuestro mundo que yacen bajo los escombros de las contradicciones y las represiones nuestras de cada día.—*PEDRO PROVENCIO (St. Bonaventure's School. St. Antony's Rd. LONDON E7, 9QB. England).*

VALERIANO BOZAL: *Historia del Arte en España*, Istmo, Madrid, 1972.

Desde las específicas características de un manual, los problemas planteados al intentar presentar una historia del arte en nuestro país son de tres tipos. En primer término, si lo que se pretende es hacer realmente historia y no acumular una sucesión de lugares comunes ordenados cronológicamente, aparece la necesidad de desmontar todos los tópicos que una larga y asfixiante tradición ideológica e idealista ha venido acumulando sobre las formas artísticas desarrolladas a lo largo de la historia de las nacionalidades peninsulares. Pero esta necesidad de desmontar los tópicos establecidos debe ser compatible con las inevitables características de selección, de recorte, que la extensión propia del manual impone.

(9) Franz Fanon: *Escucha, blanco.* Barcelona, 1966.

En segundo término, el hecho de que se pretenda dar cuenta de lo real y no de lo deseado o imaginado por la ideología imperante, lleva a considerar el papel que el texto desempeñará en el marco de una lucha ideológica más amplia, y en la que el arte se ha convertido en terreno habitual de confrontación al estar vedadas a la crítica y a la discusión otras facetas de la vida de nuestra sociedad.

En tercer término, la especificidad del hecho cuya historia se aborda, es decir, la especificidad del hecho artístico, fuerza a analizar lo que se suele calificar de posturas estéticas del autor, o, mejor, la metodología que éste emplea para enfrentarse a los fenómenos de la producción artística.

Pues bien, lo que caracteriza a la *Historia del Arte en España,* de Valeriano Bozal, es la forma en que estas tres series de problemas quedan englobadas merced a un planteamiento metodológico unitario, planteamiento que ya había sido desarrollado en sus obras anteriores, y que es, obviamente, el propio del pensamiento dialéctico. Las líneas generales de dicho planteamiento podrían ser esquematizadas en la siguiente forma:

1. Análisis materialistas de la historia; empleo sistemático de aquellas interpretaciones de la historia en las que la producción material desempeña el papel de determinante en última instancia de los fenómenos sociales. En tal sentido, la referencia a autores tan dispares en cierto como como Vicens Vives, Gordon Childe, Hauser o Mumford se integra en una problemática común y cumple una única función, la de desmantelar la capa ideológica cristalizada en tópicos idealistas sobre el arte, su función y su origen.

2. Especificidad del signo artístico: el hecho artístico —la obra de arte— se caracteriza por ser un signo, pero un signo cuyo estudio no puede reducirse al de su mero contenido informativo. Por el contrario, el signo artístico no solamente pertenece a un sistema de signos, sino que configura, él mismo, un subsistema, en el sentido de que las mismas partes del signo artístico forman una estructura, exigiendo el cambio en una de dichas partes el cambio de las restantes y del todo. En consecuencia, el significado de un signo artístico no se agota por su decodificación según un código general —el pictórico, por ejemplo, hablando en términos forzosamente inexactos por su generalidad—, sino que exige la consideración del código —subcódigo— que el propio signo define por sí mismo, subcódigo que permite la *lectura* del propio signo artístico en cuanto sistema, y posibilita, por tanto, la captación de su significado pleno. Todo ello se resume en la idea de que en la obra de arte existe un nivel *significativo* que engloba

y supera a dos niveles preexistentes e inmediatos, el *informativo* y el *técnico.*

3. Referencia del signo artístico a la totalidad social. En este sentido se critican las posturas que pretenderían postular un arte autosuficiente, cuando la realidad impone como evidencia: *a)* la incardinación en el todo social del signo artístico en su génesis; *b)* las repercusiones de esta *génesis social* en la interioridad del signo artístico —en su constitución en sistema—; *c)* la forzosa connotatividad del signo artístico, independiente en cierto grado de su propio carácter denotativo.

En su obra anterior —*El lenguaje artístico,* Península, Barcelona, 1970— el autor había desarrollado ya esta metodología, partiendo de posturas próximas a las dellavolpianas, y la había aplicado a hechos artísticos concretos —aplicación sin la cual una metodología estética no pasa de mera especulación—. La particularidad de la actual *Historia del Arte en España* reside en que dicha metodología es aplicada de forma sistemática a los hechos artísticos de la historia española. Como consecuencia de esto, la relación entre la base social y el desarrollo artístico es puesta en un primer plano de evidencia, lo que viene a cumplir la necesidad, ya citada, de hacer saltar los tópicos idealistas impuestos por un largo control ideológico de la enseñanza. En este sentido tiene especial importancia encontrar en un texto con evidente —pero no única— función de manual la explicitación de la dependencia de las culturas metalúrgicas de una previa fase de acumulación —o lo que es lo mismo, su aparición como fruto de una cierta explotación establecida— (p. 26), la relación entre la ideología árabe y sus logros culturales —contra las explicaciones psicologistas o por el azar— (p. 51), el encadenamiento causal entre la carencia de burguesía establecida, el cesarismo y la forma peculiar que el Renacimiento tuvo entre nosotros, etcétera.

Pero esta puesta en evidencia de las relaciones entre cultura y sociedad no supone, en absoluto, un tratamiento sociologista. La especificidad del nivel artístico se pone de relieve en todo momento. Así, por ejemplo, se muestra la continuidad existente entre el clasicismo y el manierismo por el mantenimiento en ambos de relaciones de contigüidad y no de subordinación entre los elementos del signo pictórico (p. 151), sin perder por ello de vista las características del manierismo como estilo de crisis —sustitución de la unidad por la escisión, pérdida del equilibrio—, pero señalando que «esta crisis empieza en los niveles más superficiales de la forma».

De igual forma, el análisis del espacio en el cubismo (p. 315) parte de señalar que lo fundamental en él es la restitución de la realidad

del espacio plano al signo, negando las convenciones tridimensionales. Pero aquí se viene a poner de relieve que el análisis de la interioridad del signo artístico fuerza el paso en un momento ulterior a su exterioridad: la desesperación de las líneas maestras y de los puntos de fuga que caracterizan la convencionalidad de la perspectiva lleva a relaciones de igualdad entre los elementos pictóricos —al desaparecer los elementos prioritarios—, pero es también el reflejo de un proceso exterior que culminará con las vanguardias artísticas y con los movimientos revolucionarios: «hay un nuevo lenguaje porque se quieren decir nuevas cosas, porque la realidad es más compleja y fecunda de lo que el pintor académico había pensado, pero también mucho más de lo que pensaba el pintor naturalista. El artista descubre entonces que la diferencia entre la apariencia burguesa y la realidad burguesa es enorme (y en ocasiones la realidad es lo contrario de la apariencia) y que el lenguaje tradicional no sirve porque está articulado perfectamente con esa apariencia» (p. 333).

La función del arte en la sociedad burguesa, su pérdida de toda significatividad en aras de un incremento de su valor de cambio, son el ejemplo más obvio de que el todo social transforma el signo artístico en su interioridad —hasta abolirle como tal *signo* artístico y mantener solamente su apariencia—. Por ello, el libro de Valeriano Bozal termina afirmando su intencionalidad de servir de herramienta para «devolver a la imagen, al arte y la cultura su perdido valor de uso». Pues todo análisis del hecho artístico debe desembocar forzosamente en un intento de transformar el arte y para ello, simultánea e imprescindiblemente, la sociedad.—*LUDOLFO PARAMIO (Raimundo Fernández Villaverde, 15. MADRID-3).*

JOSE VILA SELMA: *Pedro Salinas.* Col. Grandes Escritores Contemporáneos. EPESA. Madrid, 1972; 188 pp.

Estoy activamente en contra de la poesía disecada, aunque sea por magos. Esa crítica de bisturí que secuestra un poema y lo disloca, lo desprecia, lo acosa, lo avasalla, lo confunde, lo ahoga o lo desmonta —sin pudor— pieza por pieza. O esa otra crítica que busca en la más sobria biografía delirios que no están o fechas que no aluden. Por eso me gusta este abordaje enamorado de Vila Selma a un Salinas prieto de humanidad y de generosa autocrítica, pero también de misterio.

En toda biografía hay algo sustantivo que cohesiona la vida y la libera del ahogo meramente estadístico. Más, si cabe, en una biografía de poeta. Se impone una búsqueda amorosa de las grandes intenciones subyacentes, esa «clara intención» que supera las muchas perplejidades en que se debate toda existencia. Y esa búsqueda no requiere tanto una erudición cuanto un instinto. Conste que no desvaloro el dato concreto. Lo que exijo es su integración en un contexto que le sitúe y le dé un sentido. Pues nadie tan realista como el poeta —Valery lo ha dicho de una vez por todas, no sin cierto desdén—. Por eso resulta tan traidora la fama, pues propaga lo menos sustantivo y actúa como caballo de Troya dentro mismo del artista poco avisado. Rilke —en *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge,* libro sin par— escribía:

> No pidas a nadie que hable de ti, ni siquiera despectivamente.
> Y si pasa el tiempo y notas cómo tu nombre circula entre la gente,
> no lo tomes más en serio que todo lo que encuentras en su boca.
> Piensa, se ha vuelto malo y tíralo. Toma otro nombre, cualquiera,
> para que Dios te pueda llamar con El en la noche.

¿Por qué esta cautela? Porque fácilmente puede uno caer en la tentación de recoger fama y no sustantividad. Hay famas que se alimentan del tópico, famas parásitas. Ojo con ciertas simplificaciones aberrantes. A Salinas también le ha rozado esa aciaga salpicadura. Se le acusa de conceptismo de lo amoroso. Como si el amor no fuese también —además— pasión mental. *Razón de amor,* como titula el poeta uno de sus libros. De la mano de Vila Selma arribamos a un Salinas bastante fiel, porque el biógrafo auténtico es el propio poeta expresado a través de su obra y de su talante vital.

Hay una primera parte que es *memoria del hombre.* El biógrafo reconoce: «A Pedro Salinas no se llega a través de las anécdotas de su vida, acaso porque casi nada superficial dejó de sí mismo por su camino» (p. 9). La afirmación es válida, pero no me convence tanto la razón que la sustenta. Esa carencia de anécdota —intuyo— no fue casual, sino exigida por el propio poeta, como condición de su propia obra, pudor que no admite intrusiones. Y esto sin perder un ápice de humanidad (Salinas alentó al jovencísimo Cernuda, vivió como el que más los riesgos de su tiempo —verdaderamente duros—, clamó por libertades esenciales, supo ser...). En todo momento fue un hombre cabal. Auténtico. Exigente consigo mismo, por detrás y hacia dentro de aquel aspecto enorme y dulce que le representaba.

Avido de vivir, avaro de esa *permanente ventura* que aúna vida y obra en única pasión unánime, Salinas se resuelve en una apasio-

nada aceptación del tiempo como prieto presente. Adoración del instante que se torna pleno, puro y cuajado, junto a la amada:

Ya su silencio es mío:
posesión de un minuto.

El tiempo como proceso hacia una plenitud —pues su misma fugacidad intensifica su avidez—. Y el hombre mismo, creciendo, desplegando su despierta creatividad dentro del tiempo. Por eso escribe con serenidad estoica: «... el hombre muere cuando se le acaba su tiempo, el escenario de sus actos». Sólo presiente una amenaza: la dispersión o la inercia. No saber qué hacer con esa dádiva de los dioses. Sentirse desterrado de sí mismo en una indolencia vacía.

La pasión por la cultura no es sino el presagio de una obra que lleva muy adentro y teme se malogre por aterimiento, por la estúpida veda de una tradición que ha de transustanciar y enriquecer. Son sus años mozos en Madrid, atormentado por la sordidez de las bibliotecas públicas —sordidez material y espiritual—, pero firme en su pasión secreta hasta superar «cierta omnipresente frialdad, emanada de los muros, de los techos, de las personas» que le hacía sentirse forastero. El texto —extraído de su *defensa de la lectura*— recuerda, por su tono, ciertas declaraciones amargas de Luis Cernuda (aunque en contextos diferentes). Salinas era un adolescente en 1900, pero tenía ya esa irritada melancolía de quien busca la cultura y siente que se la escamotean. (Las grandes fidelidades suelen nacer de grandes oposiciones.)

Esta exigencia consigo mismo explica su aparición tardía en el campo de las letras. En 1923 (el poeta había nacido en 1892) aparece —de la mano de Juan Ramón Jiménez— su primer libro: *Presagios*. Lucen en él las esencialidades más genuinas. Ahí está —cuajado, firme— un poeta que busca la sobriedad en un contexto más bien modernista. Un verso parece definir su mundo más directo:

felicidad, alma sin cuerpo, sombra pura.

Vila Selma sigue de cerca al poeta. Años de actividad fervorosa. Revista de Occidente. Afirmación personal que se mantendrá incólume ante la fiebre gongorina de su generación. (Góngora es estudiado y citado, pero no asumido como maestro formal.) Acercamiento a la poesía dieciochesca —sobre todo a Meléndez Valdés—. Versión moderna del *Poema de Mío Cid* para Revista de Occidente. Y de pronto, otro libro: *Seguro azar* (1929). El título —bellísimo— nos señala un Salinas hondamente consciente de sí mismo y del mundo. Las cosas aparecen urdidas en una trama secreta y común pese a su aparente

disparidad. El azar es sólo apariencia de orden. Ahí está su falacia y su peligro.

Desde la aparición, en 1931, de *Fábula y signo,* Salinas parece seguro de sí, ahondando en un mundo autónomo de expresión y vivencia, a la búsqueda de ese más allá intramundano que constituye el misterio de las cosas. La realidad se configura a través de la fábula. Por ella adquiere su pleno sentido. Es —como ha visto muy bien Mircea Eliade— la función del mito como configuración del caos. Y la poesía se impone esa amorosa tentativa: despertar la profundidad dormida en el seno de la fugacidad, intuir las permanencias de ese flujo incesante. «La poesía —escribe Salinas al año siguiente— es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino; eso es todo.»

El poeta admira la autenticidad en dos grandes hombres: Unamuno y Machado. Síntoma evidente de que él mismo la quiere y la busca por encima de todo, en soledad, en el sosiego de un «trabajo interior, callado y profundo». La obra se va sucediendo con más ahínco, con mayor rapidez, pero sin precipitación. *La voz a ti debida* —título que toma de Garcilaso y aplica a la mujer amada— marca el hito de su primera plenitud. Se cumple «... lo indispensable en toda obra poética propiamente dicha: una concepción del mundo a través de una concepción de lo poético». El amor de Salinas es búsqueda del *yo* esencial a través del *tú:*

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

El amor cantado es cotidiano, inmediato, temporal, despojado de la retórica romántica. El lenguaje pierde grandilocuencia, pero se torna más complejo y sutil. Pedro Salinas ingresa en el ámbito de la más depurada poesía amorosa, al lado de Garcilaso, Juan de la Cruz, Bécquer, Aleixandre y Cernuda. Julio Cortázar, en su nota preliminar a la *Poesía* de Salinas (Alianza Editorial, Madrid, 1971), escribe: «... y una noche en un banco junto al río en Tübingen, leyendo con ayuda de una linterna de bolsillo, para escándalo y sospecha del guardián del parque (la torre de Hölderlin se recortaba en el agua del Neckar), medí una vez más lo que ya había sabido hace treinta años en la Argentina, que Salinas y Cernuda fueron en su tiempo y en su lengua los dos más grandes poetas del amor, y que un maravilloso misterio se desvela apenas medimos el sentido de esa doble sumersión en lo erótico, Salinas exigiendo la dialéctica ardorosa del encuentro con

la mujer, Cernuda extrapolando a nubes y vientos panteístas el amor homosexual, cubriendo entre los dos y sin saberlo una esfera total que tantas mutaciones, tantas quiebras de valores recibidos muestran hoy como el dominio inalienable de ese hombre nuevo que empieza ya a asistir a su último, impostergable advenimiento».

Salinas busca siempre un más allá que transcienda la anécdota banal. Su amor es cotidiano —por su constante referencia a una amada que lo sustenta— pero se resuelve en la pasión más pura, símbolo de ese absoluto que transciende lo temporal y lo asume vivificándolo. Es un amor que jamás se queda en el cuerpo. Un amor desasosegado (alguien ha aludido a Blondel como inspirador posible del orbe amoroso de Salinas: amor como *voluntas volens* que jamás halla reposo en que fijarse). Amor que se va depurando, hasta llegar —en *Largo lamento*— a un cierto desapego ascético con respecto a la mujer que se va. En *El Contemplado,* el poeta logra su paz en la gran «Mirada» o «Contemplación del Contemplado» (mar de Puerto Rico).

Sería excesivo —por inoportuno— demorarse ampliamente en la teoría amorosa de Salinas (analizada lúcidamente por Julián Marías, Jorge Guillén o Dámaso Alonso). Guillén nos sirve una cita suficiente y precisa:

> Era fatal que está poesía culminase en el tema amoroso. Henos ante un autor que es todo un astro independiente, aunque sea realísimo, si no lo más real. Todo queda exaltado: la pasión, la ternura, la sensualidad. En cuerpo y alma los amantes son amantes con ahínco permanente. Lo que se rehúsa es el fondo común... ¿Dónde acontece la gran aventura? En la más solitaria de las islas: esa soledad que recata (o recataba) siempre a las parejas de enamorados... La voz al amor debida es apasionada a través de indagaciones anhelantes... Es el Más Allá externo del gran amor exigente... Se pretende superar la zona física en la propia zona física...

En 1936 aparece *Razón de amor* —libro que con *La voz a ti debida* constituye un dúo sin par en nuestra literatura amorosa—. El amor sale de sí, busca la integración de todo lo creado, y se hace en *El Contemplado* pupila intensa y pura. Las ocultas asechanzas del *Seguro azar* quedan conjuradas en la paz de la mirada. La muerte personal se integra en un proceso superior —cíclico y grandioso— que cobra su sentido en la vida misma que se continúa. El poeta contempla un mar que ya fue contemplado, que guarda la huella de millones de ojos, y acepta que un día su mirada no esté allí —física—, sino con otro modo de presencia, resumida por otros ojos que vendrán.

Tan seguro se siente de sí mismo —de lo que quiere— que ni siquiera la triste abulia nacional (condenada por Baroja) logra deprimirle. En 1935 ha escrito: «Cada día encuentro menos admisible ese tipo de artista inconsciente, que no sabe lo que hace; sobre todo, que no sabe lo que quiere hacer...». Arraigado en el gran país de la lengua, Salinas no se sentirá expatriado, pese a sus largas ausencias de España. Más bien se libra de ese localismo chato que tanto molestaba a Luis Cernuda. La cultura constituye para Salinas el gran vehículo de reconciliación entre el hombre y la realidad exterior.

En 1941 aparece la edición mexicana de *Literatura española, siglo XX.* El universitario riguroso, el crítico sagacísimo, el creador que siente en propia carne los misterios de la literatura, lucen aquí con supremo vigor. Salinas siente que su obra empieza a pesar como totalidad coherente y cimera. Ahonda en los grandes enigmas de su tiempo y escribe —en 1943— un extenso poema irónico y desolado: «Cero». He aquí un Salinas hondamente comunitario, erigido en *mala conciencia* de su tiempo, como quería Saint John Perse. Es el hombre que prefiere la destrucción al amor. Y Salinas le acusa y le ironiza: «Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser». No obstante, el poeta —solidario hasta el fin— se implica —como hombre de su tiempo— en ese gran pecado: «imposibilidad de realizar un destino en lo temporal». Pero ese «Cero» atroz —desenmascarado por el poeta— ha de ser transcendido en una contemplación más alta. Y surge (1946) *El Contemplado.* Ver, entender, sentir y vivir con entereza, poesía viva que salva. Humanismo integral. Obras que contradigan la fe muerta. El poeta se posee con todo su destino cuajado. La muerte llega como consumación, no como amenaza. El libro de 1949 —a dos años de su muerte en Baltimore— se titula *Todo más claro* (no hay azar en el título, sino clara intención). *Largo lamento* —su libro póstumo— data de 1936-39 y fue encontrado tardíamente entre los papeles del poeta.

El libro de José Vila Selma —rescatando la *memoria del hombre* y buceando en *el alma confiada a las palabras*— merece atención y gratitud por su rigor, por su coherencia, por su intencionada sustantividad. Una antología mínima del poeta —sin duda insuficiente—, una escueta cronología-bibliografía de Salinas, y la relación brevísima de algunos libros sobre su obra, cierran el texto.—*JOSE MARIA BERMEJO (Avda. del Manzanares, 20. MADRID).*

AL MARGEN DE UNA NOVELA DE ROJAS HERAZO

Una de las paradojas mayores en la literatura hispanoamericana de estos últimos años parecería ser el éxito inusitado y duradero de la genial novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad.* En efecto, y como tan acertadamente ha señalado Emir Rodríguez Monegal, esta novela es, bajo muchos puntos de vista, un flagrante anacronismo. No menos anacrónica parecería ser la novela de Héctor Rojas Herazo *En noviembre llega el arzobispo* (Ed. Herder, Bogotá, 1967), obra que presenta tan notorias y sorprendentes semejanzas con la deslumbrante epopeya del autor de *Los funerales de la Mama Grande.* En efecto, ambas son de autor colombiano, ambas fueron publicadas en 1967 (lo cual excluye la posibilidad de una influencia en cualquier sentido) y las dos narran la historia de unos fantasmagóricos pueblitos perdidos en la soledad del mar, la selva y la montaña. En estas dos novelas no falta ninguno de los rasgos característicos de la novela hispanoamericana tradicional: violencia política y sexual, explotación imperialista, variaciones infinitas sobre los temas de la sujeción y el atropello. Desde luego, el hecho de que García Márquez escoja, para narrar su epopeya, unas formas totalmente disociadas del *Nouveau Roman,* e incluso, como ironiza el crítico uruguayo, del *Neu Recent Nuovo Nouveau Roman,* es, como se verá, absolutamente ejemplar.

Hace algunos años Octavio Paz formuló un lúcido análisis de este problema de la vanguardia. Según él, las experiencias de vanguardia no son más que manifestaciones concretas de una tradición de ruptura que revelan su virtualidad como actos de insurrección solitaria y radical frente a una circunstancia estética ya consolidada y más o menos universalmente admitida. Es decir, la vanguardia viene a resultar exactamente lo contrario del lugar común. Ahora bien, tiene gracia observar que la llamada vanguardia (en realidad seudovanguardia) es hoy precisamente *ella* lo ya consolidado y universalmente admitido, el lugar común. Y que paradójicamente, un retorno aparente a ciertas formas de la tradición, puede ser uno de los métodos eficaces para reanimar esa tradición de ruptura, para marcar un proceso de diferenciación y descubrimiento a partir de una actitud de resistencia frente a los adocenamientos de la estética. Porque curiosamente hoy la llamada vanguardia se identifica normalmente con la falta total de imaginación, y ya incluso más cursi que escribir *como* el realismo socialista, resulta escribir *contra* el realismo socialista.

En efecto, y parafraseando nuevamente al crítico uruguayo, cabría aquí recordar las observaciones de André Gide a propósito del recurso polémico favorito de G. K. Chesterton, consistente en inventar una teoría absurda, atribuírsela a un crítico anónimo y luego aniquilarla victoriosamente. Ciertos elementos de seudovanguardia parecerían practicar una variante no menos eficaz de ese recurso: la reducción caricaturesca de un punto de vista ajeno para proceder a continuación a la aniquilación de esa caricatura. Omiten recordar que, como diría Borges, el exabrupto y la mistificación son meras operaciones sentimentales que poco tienen que ver con el ejercicio de la literatura, aunque sí bastante, en cambio, con el diván del psicoanalista. Olvidan que la verdadera tradición de vanguardia y ruptura no la fundaron, por ejemplo, James Joyce y Herman Melville hablando mal de Henry James y Nathaniel Hawthorne, sino escribiendo *Ulysses* y *Billy Bud.* Hoy, como ayer, la impotencia no es patrimonio del realismo socialista. Puede también haber eunucos de vanguardia.

Todo este difuso y quizá innecesario paréntesis viene motivado por el hecho de que, a semejanza de *Cien años de soledad, En noviembre llega el arzobispo* es también hasta cierto punto una novela costumbrista. No falta en ella ninguno de los cuadros característicos de esa Colombia arcaica asociada en la mente del lector a la imaginación desbordante de García Márquez. Esta novela puede ser considerada como una novela costumbrista en la medida en que retrata prácticamente en todos sus aspectos la vida de la Colombia rural. Pero deja de serlo en la medida en que esos cuadros de costumbres se ordenan de un modo particular y encuentran su razón de ser en un designio de investigación. La novela lleva como epígrafe esta ilustrativa frase de Fellini: «Sufrimos las consecuencias y ni siquiera podemos trazar su origen; así que el error continúa en la oscuridad». Toda la novela es un desaforado intento de sacar a la luz este error. Vale decir, que aquí la visión exhaustiva se entrecruza con la visión en profundidad, y de este entrecruzamiento de perspectivas surge como una dislocación de lo real que acaba por mostrarse como una de las formas del caos.

Hay, por ejemplo, una épica riña de gallos. A semejanza de su compatriota Manuel Mejía Vallejo, un excelente cuentista y novelista a cuya obra no se ha prestado hasta ahora la debida consideración, Rojas Herazo ha visto en la riña de gallos como una encarnación de una cierta especificidad nacional. Descrita en toda su violencia, la riña cobra una extraña fascinación. Pero Rojas hace con la riña lo que en España hizo Luis Martín Santos con los toros; ve en ella

una vía de aproximación a un básico conflicto del hombre con la naturaleza, la convierte en corroboración de una cierta frustración esencial. El círculo cerrado de la riña espeja el círculo vicioso de la realidad. La violencia convoca y engendra su propia supervivencia y convierte a la realidad y al hombre en alimento de aquella implacable vorágine que paradójicamente los destruye.

Como *Paradiso, El obsceno pájaro de la noche* o *Cien años de soledad,* la novela de Rojas Herazo es, en un cierto sentido, una aventura del lenguaje bajo la cual se esconde la historia de su república, el desaparecido —o crepuscular— mundo de la sociedad criolla. En esta dimensión se inscribe toda la historia de Leocadio Mendieta, pionero que violenta las virtudes esenciales de la tierra, es decir, que revela su condición de mero instrumento utilizable para conquistar la posesión de los hombres, y fundador de una nueva estirpe maldita condenada por un ominoso pecado original: la corrupción operada por las tentaciones del poder y el dinero. Hay pues una tierra sin metafísica y un pecado sin teología, una mostración de la correlación que esas abstracciones encuentran en el nivel de la realidad verificable. Así, asistir en el curso de este relato a la elaboración de una metafísica y una teología significa a la vez desmitificarlas, mostrarlas como productos de una aventura capitalista que las segrega a modo de coartada seudoespiritual.

No es allí empero donde debe buscarse la virtualidad mayor de esta novela asombrosa, sino en su registro de sensaciones. A semejanza de Lezama, Rojas puede describir una vulgar merienda con una minuciosidad e inmediatez incomparables, dotarla de toda la fascinación característica de una escena de Proust. Rojas no describe objetos y seres en sí; describe un conjunto de relaciones en el que la sensación adquiere una cierta autonomía y fija sus propias pautas para la interpretación de cuanto acontece. Así la violencia puede determinar el carácter de una mirada y surgir a la vez como una cierta cualidad de esa misma mirada; un olor, es simultáneamente una presencia, una provocación y un misterio. El cuadro de la riña, por ejemplo, introduce al abominable gallero Pacho Isla, individuo que cuenta, para el desempeño de sus actividades, con un imprevisto concurso: su mal aliento. Poco más adelante, al rebelarse contra la autoridad paterna, un personaje profiere este insulto terrible «Hiedes, sabes?, tú hiedes.» Estas múltiples funciones y disfunciones del olor encuentran su coherencia en un mundo que se ordena a partir no de los datos suministrados por la conciencia, sino de aquello percibido por los sentidos. Así incluso la ideología refleja el proceso de

su formación en una mente primitiva, y el orden desconcertante de los sentidos pugna por liberarse de las categorías en que lo encarcela la razón.

Como Lezama Lima o García Márquez, también Rojas multiplica las páginas en que el sexo o las miserias de la fisiología cobran rango protagónico sin que a la vez sea posible discernir en él ninguna obsesión particular. Dicho en otras palabras, su novela reordena la realidad a partir de conceptos distintos a los impuestos por las represiones de la sociedad. Naturalmente, esto no implica un juicio peyorativo acerca de *todas* esas represiones, ya que éstas algunas veces resultan infortunadamente indispensables. Una de estas represiones indispensables es el llamado *buen gusto.* En el mundo de Rojas el *buen gusto* disfruta de un status controvertible y precario: tanto él como su contrario, el *mal gusto,* son meras opiniones, simples juicios de valor. Esto puede observarse en una multitud de situaciones descritas con un humor inextinguible: «La vieja, removiéndose bajo los trapos, aflojó una ventosidad larga y aguda como si dos hombres, cogiéndolo por las puntas, hubiesen desgarrado el lienzo de su propia cama. —No hiede —afirmó con ofensiva inocencia. Y siguió masticando». Para conseguir describir con *buen gusto* situaciones de *mal gusto,* el autor practica una forma de distanciamiento a través de la ironía, y más corrientemente, del simple humor. La escena apuntada sirve también para corroborar algo ya señalado, la importancia que los olores cobran en las páginas de esta novela, y además para mostrar hasta qué punto el mundo de Rojas es un mundo esencialmente dialéctico, un mundo donde cada objeto y cada personaje encuentra su propio lugar con la extraña certeza de que acaba de perderlo.

Esta perpetua reordenación de la realidad, o mejor dicho, esta realidad en proceso de reordenación perpetua, ofrece al lector, en consecuencia, una sola clase de datos que le permitan orientarse en medio de este laberinto verbal: la información que se maneja a nivel de los sentidos. Como en *Cien años de soledad,* aquí también lo fantástico está legitimado por un contexto cuyos desafueros superan notablemente a los de la imaginación. Pero la técnica narrativa, curiosamente, parecería no apartarse de ciertos postulados de linaje naturalista. Propugna, en cierto sentido, y tras las huellas de la experiencia joyceana, la invención de un método narrativo eficaz para conseguir una descripción naturalista de los procesos de la mente. Rojas puede ser asociado a Joyce bajo numerosos aspectos. Hacia mitad de la novela, por ejemplo, don Eladio Tuñón va a defecar

en un curioso retrete entre precapitalista y rococó. Toda la escena es reminiscente de un inolvidable pasaje joyceano. Las peripecias de la acción se ordenan en un verdadero *tour de force* comparable a los de ese verdadero maestro en el arte de describir sensaciones que es el argentino Julio Cortázar.

Ahora bien, todas estas características aludidas se reducen en última instancia a un hecho central que otorga una indeclinable coherencia a todas las páginas de la novela y le confiere su innegable valor: la invención de un lenguaje. Rojas es, entre otras cosas, un verdadero *inventor* de adjetivos; no sólo un narrador capaz de describir escenas elusivamente naturalistas con la penetración y el encanto de un aventajado discípulo de Marcel Proust, sino también un prosista capaz de someter las palabras a tan curiosas combinaciones, a tan sorprendentes apareamientos, que no es raro tropezar en él con adjetivos que suenen a recién inventados.

A semejanza de *Eloy,* la magnífica novela del chileno Carlos Droguett, también *En noviembre llega el arzobispo* está impregnada de un aroma inconfundible. En *Eloy* es el olor de las violetas; aquí, el de los almendros y los tamarindos. En ambas novelas este olor funciona como acicate y conciencia de un oscuro dolor, pero una conciencia alerta y vigilante impide siempre que la narración se despeñe en el sentimentalismo o la evocación trivial. Porque la prosa de Rojas, llena de sinuosidad y ternura, una prosa que pugna por seguir los arabescos de la reflexión y adherirse estrechamente al contorno de los objetos, es a la vez una prosa llena de una inaudita violencia, una prosa que al reinventar la descripción de ciertas sensaciones reinventa las sensaciones mismas y orquesta una vasta subversión contra los condicionamientos y represiones habituales de la moralina tradicional.

Pese a esta prosa siempre acezante y certera, ciertos pasajes de la novela acusan una indudable monotonía, o más exactamente, pesadez. La razón parecería estar en el método narrativo adoptado. Minucioso hasta el delirio, en su afán por apresar todos los matices de la percepción o el pensamiento, Rojas acumula a veces tantas y tan precisas observaciones que la línea del relato comienza por desdibujarse y concluye por desaparecer bajo este aluvión de detalles. Sin embargo, no es esto lo habitual. Cuando Rojas consigue alcanzar una cierta modalidad de equilibrio entre las solicitaciones de lo particular y la necesidad de lo universal, caso no infrecuente en la novela, ésta cobra los nítidos rasgos de una creación excepcional.

Hay pasajes en que los contornos de lo real se sutilizan hasta un punto tal que repentinamente todo el episodio puede alcanzar la

atmósfera de una inquietante historia de fantasmas. En ese umbral indeciso de la realidad se encuentran los vivos que se marchan con los muertos que regresan. En esos pasajes, normalmente, los verdaderos protagonistas suelen ser las sensaciones. El tibio aroma de los tamarindos que restituye el pasado o los aciagos olores corporales que son como una premonición de la violencia desatada. Pero están también los colores y el tacto, o el gusto, todo un conjunto de percepciones que erige un vasto entramado permutativo, sinestésico, que hubiera hecho las delicias de cualquier poeta modernista. De este modo, no tiene nada de sorprendente que la muerte quede aquí definida, ante todo, como una pérdida de la percepción, tal como puede advertirse en este curioso pasaje perfectamente alucinatorio:

> Rondaba por un bosque donde las ramas palpitaban sin brisa. Buscaba su cuerpo queriendo tentarse y sólo encontraba el aire, el roce de unas hojas. Y algo cálido y rumoroso que lo suspendía, como si navegara en el interior de una voz. «Estoy muerto, estoy muerto», se confirmó a sí mismo, y evocó la tierra con tal lucidez que recordó hasta el brillo de sus propios huesos cuando escuchaba el tiempo entre las rejas del comedor. «Esta es la muerte», descubrió en el centro de un horror solitario. Horror aumentado por la convicción de estar perdiendo los órganos sensoriales con que padecerlo. Una idea cruzó nítida, con brillo de espada, por la noche de su miedo: «Tendré que acostumbrarme, tendré que acostumbrarme a estar muerto». Y entonces, sin saber por qué ni en qué consistía aquella revelación, necesitó de Dios y quiso llamarlo. «Dios» fraguó su convicción, «Dios está en mí, tal vez yo mismo sea Dios». Sintió que lo tocaba (que se tocaba) con manos hambrientas en el instante de implorar:
>
> —¡Dios mío, Dios mío, no me abandones! ¡No me abandones ahora que estoy muerto!

En noviembre llega el arzobispo no ha alcanzado hasta hoy la difusión que tan notoriamente se merece debido a dos causas fundamentales: haber sido premiada en un concurso imperialista (premio literario ESSO 1967) y haber sido publicada por una editorial prácticamente desconocida (Herder, Bogotá, 1967). El primer hecho es deplorable e irremediable, ya que *En noviembre llega el arzobispo* es exactamente lo contrario de una novela reaccionaria. En cuanto al segundo, podría —y debería— ensayarse una rectificación. Hoy abundan en España las editoriales interesadas en la reedición de clásicos antiguos y modernos de la literatura hispanoamericana. No estaría de más que alguno de esos editores echara un vistazo a esta novela ejemplar.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Apartado 22019. MADRID).*

DOS NOTAS DE LIBROS

ESTAMPAS DE HACE UN SIGLO (1)

Toda una España entre nieblas de anécdotas, que van de las salidas de las novelas decimonónicas a las coplas de ciego en las esquinas, de las comedias a las gacetillas, de las frases brillantes a las un poco atrevidas de aire tabernario, ha sabido transformándolo todo en una veraz historia un chico —bueno, no tanto por la edad— de la prensa. De la de hoy, pero que pudiera muy bien haber sido en un ayer redactor de *La Iberia* o de la *Ilustración Española y Americana*.

Historia con documentos y con coplas, con coplillas finas y agresivas como el aire que venía entonces, viene hoy y es de suponer por los siglos de los siglos venga del Guadarrama:

Coplilla de un poeta *inmortal* a un ilustre caballero de los días del 1868:

Tiene este santo varón
por su afán de ser bonito
y sus años de matón
semejanza con Nerón
y también con Don Pepito.

Pues bien, el chico de la prensa, que se llama —ya es hora de escribir aquí su nombre— José Luis Fernández Rúa, ha ido por aquellas calendas que arrancan de la muerte de don Ramón María Narváez, muy a lo enviado especial de hoy al tiempo pasado, unos días en que, por haber cosas semejantes, hasta secuestros de extranjeros había, aunque no, como es natural, a bordo de aeronaves.

De aquel tiempo arranca su histôria de dos años que guardan singular valor para la de nuestro país, del día que muere Narváez, a él dirigió el coplero académico su acerado dardo, a la hora de salir a buscar a Don Amadeo, los diputados y los maceros con sus armas de gala de muchos kilos de peso.

Ha ido el periodista a las fuentes mejores. Ha ido, claro es, al Congreso y a las antecámaras de los señores ministros, ha ido a los cafés y a las botillerías y se ha dejado mezclar con los grupos de las calles y en los camerinos de algún actor de moda. Y hasta ha pedido noticias a alguna muchacha bonita y atrevida a quien su caballero, que es de campanillas, le ha contado algo en la más estricta intimidad.

---

(1) José Luis Fernández: *España secreta. 1868-1970.* Rúa. Editora Nacional, 1970.

Agudo e incisivo, ha preguntado, ha mirado y se ha metido incluso en donde le podía costar un disgusto y gordo, digamos por añadidura. Allí ha estado una noche de esas en que se esperaban cosas.

Que se aguardaban noticias no al pie de los teletipos, del telégrafo, sí, desde Málaga, de donde Pavía envía un *parte*.

Todo hay que verlo, y mirarlo, y leerlo, aunque a veces en la *Gaceta de Madrid*, donde uno se cree que va a encontrar algo de particular, no se encuentra nada. Bueno, sí, se encuentra uno con un anuncio que es de lo que menos tiene que ver con el tiempo que corre. Un anuncio que dice en destacado lugar:

«Hay una primeriza de veintiún años, con leche de veinte días, que desea cría para casa de los padres. Informarse calle del Prado, número 15, portería.»

Toda una ciudad, muy en particular un Madrid lejano y perdido, chiquito, se nos presenta en este libro en láminas de acusados perfiles. Son los que bajan al Prado o pasean por los salones del Congreso, bullen para ser recibidos en las antecámaras ministeriales, giran por San Jerónimo o entran en La Fontana, dan vueltas a la Puerta del Sol.

La España lejana de un siglo ha, está aquí muy valleinclanescamente, pero muy personal, muy rúa, con hechos que ya saltaron de las coplas, las crónicas, los panfletos a los gordos y serios libros de historia.

Ahora el periodista ágil y veraz, buena pluma, ha sabido armar una curiosa, entretenida pero verdadera relación de hechos en un tono de gran reportaje, género éste muy de valorar. Todo un documento que parece más fílmico que escrito cuando entramos en la alcoba del moribundo Narváez o asistimos al duelo de Montpensier.

Podíamos traer párrafos como testimonios de lo dicho, pero alargaríamos demasiado esta nota de un tiempo que fue en un libro que es, repitámoslo, gracia y encanto de hoy.—*JUAN SAMPELAYO.*

TABLERO DE DAMAS (2)

El romanticismo está ahí como llamando a la puerta, como queriendo volver como «las oscuras golondrinas» de Gustavo Adolfo Bécquer, que en el año de su centenario, el de su muerte, tal el pasado de 1970, ha vuelto al margen de los libros —Montesinos, Gamallo, Balbín, tantos más—, en lo más popular que darse puede; más que una «rima», en billete de Banco de 100 pesetas.

---

(2) Concha de Marco: *La mujer española del romanticismo*. Editorial Everest, León, 1970.

Con el romanticismo vuelve lo más bello de su tiempo, lo de mayor encanto: las mujeres, desde la soberana a la mercera, y para que nada falte —y bien que esto puede parecer poco romántico—, nada diremos mejor: la moza de partido.

¿Siluetas y perfiles de las unas y las otras saliendo del marco de sus oficios, saliendo de sus salones del trono o de los otros donde se dicen versos?; porque no

Del salón en el ángulo obscuro
de su dueño tal vez olvidada
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

La misma arpa, que una de ellas ha empuñado en medio de un silencio profundo, que sólo corta el más que bisbiseo de una pareja oculta tras una planta de interior.

Reinas buenas y hermosas y hablando un lenguaje como si se tratara de hadas reinas que ni de una cosa ni de otra nada tuvieron, y una larga fila de princesas e infantas. Nombres que esmaltan esa historia, a la que dentro de ellas ha dado presencia una dama que, pese a ser 1970, es en el fondo romántica. Una dama que, como las mejores de aquella época, sabe de la poesía y del hogar, componer con arte y belleza un soneto y ella componerse con feminidad: Concha de Marco.

Por los días románticos ha sabido entrar y buscar, sin olvidarse de ninguna de las reinas y tampoco de las heroínas. A Mariana Pineda, la de los romances lorquianos, y a Ramona Valzevilla, que puso en el camino de la libertad a Van Halen. Guapas de solemnidad, estupendas, que dirá, al biografiar las mujeres de este tiempo el día de mañana, un escritor de entonces, y feas pero graciosas, como designa Concha a algunas de las de aquella época.

Las aristócratas y las ministras o las generalas, las señoras de los jefes políticos —gobernadoras de este tiempo pasado— o sencillamente diputadas, por ellos se entiende. Las perfila con más benevolencia que a otras. Las fija con emoción, como a doña Juana María de la Vega, esposa de Espoz y Mina, «que sólo vivió para adorarle».

Todos los mundos, desde el gran mundo al de las prenderas, han sido perseguidos en una minuciosa investigación. Una investigación y un contar quién es la modista de tronío o una arregladita. Lo que ellas, las mujeres de aquellos días, se podían hacer confidencias en un salón o al salir del templo, y hoy, al filo de copiar una carta o ver a un paciente, y las más desocupadas, en conferencia de «trabajo»,

cada cual desde su cama por el hilo telefónico, de nueve a diez de la mañana.

Las que hacen versos y las que dicen éstos desde un escenario y las que bailan o cantan..., tantas más de una clasificación en extremo difícil.

Las mujeres románticas en sí, con una figura, con un perfil bello o no y las mujeres parteras o prenderas, y volvemos a un comienzo: las mozas de partido, con sus versos para la tumba y todo.

¡Feliz! La muerte te arranca del suelo
Y otra vez ángel te volviste al cielo

Pinturas, miniaturas románticas con infinitos nombres y la mujer en su casa, la cocina y el tocador. O más bien como eran aquellos tres pequeños reinos de estas mujeres, que fueron lo más hermoso de su tiempo. Un tiempo que ahora se nos vuelve perdurable en libros para ganar tiempo a la alegría y al goce del leer.—*JUAN SAMPELAYO (Zurbano, 57. MADRID).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES

7, 1970-1971

Un volumen de 864 págs. + 31 ilustraciones + ocho planos y dos mapas.
Suscripción anual: España, 1.800 ptas.; extranjero, 37 dólares.
Número suelto o atrasado: España, 2.000 ptas.; extranjero, 41 dólares.

Dirigir pedidos y correspondencia a:

Instituto de Historia Medieval de España. Universidad
Avenida José Antonio, 585. BARCELONA-7

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz; *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 187 (enero-febrero 1973)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. *Secretario:* Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 125 (enero-febrero 1973)

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL: España, 400 pesetas; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 622 pesetas; otros países, 656 pesetas; número suelto España, 80 pesetas; número suelto extranjero, 155 pesetas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

BARBARA BOCKUS APONTE: *Conversaciones con Ricardo Gullón.*

ALFRED J. MAC ADAM: *Las crónicas de Manuel Puig.*

JOSE ORTEGA: *Antonio Martínez Menchén, novelista de la soledad.*

JULIO E. MIRANDA: *Poesía concreta española: Jalones de una aventura.*

JOSE LUIS GARCIA MARTIN: *Sobre la imposibilidad de la biblioteca de Babel.*

JOSE BATLLO: *El regalo.*

MANUEL VILANOVA: *Escalera de desdeño.*

HECTOR ROJAS HERAZO: *Los reyes ocultos.*

JOSE ANTONIO MARAVALL: *Un esquema conceptual de la cultura barroca.*

CARMEN VALDERREY: *Presencia de España en la literatura popular del norte argentino.*

FELIPE MELLIZO: *Una cacería de ratas.*

JORGE EDUARDO ARELLANO: *Panorama de la novela nicaragüense.*

CRISTINA PERI ROSSI: *Alejandra Pizarnik, o la tentación de la muerte.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:

70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO